Sobre la lectura a la letra – Joaquín Sánchez

Estudiante de la licenciatura en psicología de la UNLP

Dirección de e-mail: orcish_shaman@hotmail.com

R

ealizado: entre el 15 de Junio y el 15 de Septiembre

Resumen

El interés de este ensayo es indagar los aportes del lenguaje poético a las llamadas

ciencias humanas en función de su naturaleza, la naturaleza de su objeto, las razones de

su introducción, la compatibilidad de sus medios, las disposiciones necesarias para su

lectura, y los casos concretos en que ha sido aplicado. En el camino inverso, se pretende

también indagar de qué manera las teorizaciones que el psicoanálisis lacaniano ha

realizado de tal lenguaje (fuertemente influido por la obra de Heidegger) pueden hacer

su aporte a la lectura de la poesía misma. Cabe aclarar, sin embargo, que los resultados

de la indagación que aquí proponemos no representan sino una tímida aproximación al

asunto, que sin embargo requiere de la más urgente elaboración.

El recorrido del ensayo parte de una introducción, donde se tratará el concepto de lo

inconciente en el romanticismo, y en relación a esto, la concepción de la escritura y la

lectura presentes en la obra de Kierkegaard y Nietzsche, además de la teorización de las

fuentes y la naturaleza de la poesía en la obra de Nietzsche; para finalizar con la

valoración e interpretación de la poesía en la obra de Heidegger. A continuación se

tratará el concepto de inconciente en psicoanálisis y su interpretación, en la obra de

Freud y de Lacan, para evaluar entonces los aportes del lenguaje poético en las ciencias

humanas. Finalmente, se tratará una posible lectura de la poesía misma en función de lo

teorizado por el psicoanálisis. Justo, son 250 palabras.

Índice

Cap. I. El lenguaje poético.

Pág. 002.

Cap. II. La interpretación en psicoanálisis.

Pág. 011.

Cap. III. Aportes de Lacan.

Pág. 020.

Cap. IV. Del psicoanálisis a las Cs. humanas.

Pág. 029.

Cap. V. Posible aplicación en la poesía.

Pág. 038.

Apéndice I: El límite de la interpretabilidad.

Pág. 047.

Apéndice II: Psicoanálisis y surrealismo.

Pág. 049.

Ah, si yo pudiese ir allí, y alegrar así mi corazón,

Y privado de toda pena, sentirme libre y feliz!

Ah, aquel país de deleite, a menudo lo veo en sueños,

Pero al llegar la aurora se desvanece como simple espuma!

Schumann, versos finales del lied *Aus alten Märchen*.

Nota: críticas, comentarios y aportes son bienvenidos

1

Cap. I. El lenguaje poético

***Del concepto de inconciente en el romanticismo*.**

La historia del pensamiento occidental muestra un importante punto de inflexión

con el

surgimiento del cristianismo, más específicamente, con la obra de San Agustín. Uno de

los elementos novedosos de su doctrina, no el más esencial, quizá, pero que nos resulta

fundamental a los fines de este ensayo, es la noción de creación a partir de la nada

(*creatio ex nihilo*). En efecto, hay una transformación del concepto de la nada, debido al

combate con la concepción maniquea, que afirmaba que tanto el bien como el mal

poseen sustancia; lo cual le parece absurdo a San Agustín debido a que entonces el mal

gozaría de atributos positivos, mientras que el bien sufriría de atributos negativos.

Sin embargo, al combatir y vencer al maniqueísmo, San Agustín venció también a todas

las concepciones de la antigüedad, afirmando que el bien es ser, mientras que el mal es

no ser; mientras que aquellas afirmaban que todo es, aunque todo está determinado en

cierto grado por el bien y en cierto grado por el mal. La nada era para la antigüedad la

falta de determinación (el caos), no el mal, mientras que para San Agustín la nada es la

falta de ser (el mal), pues el único que puede dar ser es Dios, que es sumamente bueno.

La importancia de esto, para lo que queremos indagar, es que a partir de este momento

que señalamos, todo lo que es para los hombres bueno, tiene ser, tiene determinaciones

que se pueden investigar, mientras que lo que no es bueno, es decir, lo que es malo, no

tiene ser, no se puede investigar pues nada se puede decir de ello positivamente, sino

que debe describírselo negativamente, por lo que le falta.

Nos adelantamos entonces, para indicar el significado del título de este parágrafo: lo

inconciente en el romanticismo (digo romanticismo porque es el período donde

comienzan a difundirse las indagaciones al respecto, pero vale igualmente también para

cualquier otro período que, situado luego de la obra de San Agustín, haya pretendido

indagar lo inconciente), es caracterizado como lo no conciente, lo que no está sujeto a

las leyes del pensamiento conciente.

En el período del pasaje del renacimiento a la reforma decía Montaigne:

Ocúrreme a menudo que no me hallo donde me busco y que me descubro más por

*casualidad que por búsquedas de mi juicio.*1

Montaigne fue una persona muy única (especialmente en su época), que disfrutaba de la

soledad, no por misantropía, sino porque estaba interesado en conocerse a si

mismo.

A lo largo de su obra expresa repetidas veces que su poco conocimiento se limita a su

propia persona, y su propia persona es el único tema de sus sin embargo variados y

múltiples ensayos. Pero lo especial de su indagación de si mismo es que a diferencia de

la concepción general de lo que es conocerse a si mismo, es decir, conocer la propia

esencia, la esencia impersonal, universal y trascendente del hombre (la razón); lo

especial de su indagación, decía, es que siguió un camino del todo diferente: Montaigne

intentó sorprenderse a si mismo, es decir, intentó encontrarse justamente allí donde su

pensamiento conciente no tenía dominio de las situaciones. El error, el malentendido, la

respuesta apresurada, la reacción a situaciones no esperadas; son situaciones donde el

autor esperaba descubrir, sorprender, su propia naturaleza personal.

Los ensayos de Montaigne son el resultado de esta indagación.

Si nos adentramos ahora en lo que se denomina romanticismo, que podríamos ubicar

entre finales del siglo XVIII y finales del siglo XIX (desde Beethoven a Wagner),

podemos encontrar la obra de Lichtenberg, quien, como Montaigne, considera que para

conocerse a si mismo hay que recurrir a otra cosa que el pensamiento conciente o la

razón: en este caso, el autor recurrió a los sueños. Esta es una de las ideas que propuso:

2

Si un individuo se prestara a relatar sus sueños sin tapujos, estos sueños revelarían su

carácter mucho más fidedignamente que su cara.2

Lichtenberg afirmó también en otra parte de su obra:

Estudiar la naturaleza del alma de acuerdo con los sueños no sería indigno del más

grande psicólogo.3

Hay más para decir, pero esperaremos a ver más autores. Solo agregaremos por ahora

que un detalle interesante que puede notarse en la escritura de ambos es la preferencia

por una redacción fragmentaria, mucho más rica en ideas que un desarrollo lógico, pero

que sin embargo padecen (no los autores, sino las obras) de falta de orden.

Hará falta que el más grande psicólogo del que habla Lichtenberg haga su aparición, sin

embargo, para que aquello que estos autores querían conocer a través del conocimiento

de si mismo pueda ser conocido en términos positivos.

***Escritura y lectura en Kierkegaard*.**

Para no perder el hilo de lo que tratábamos en el parágrafo anterior, vamos a señalar

antes que nada con respecto de Kierkegaard, que no es su meta el conocimiento de si

mismo. De todos modos no es el interés de este ensayo el conocimiento de si mismo

(para ello diríjase el lector a la *Hermenéutica del sujeto*, de Foucault), sino lo que esos

autores entendían por “si mismo”. A nosotros, esta diferencia nos favorece. Porque a

partir de ella el autor se ve precisado a distinguir entre genio y reflexión, dos categorías

típicas del romanticismo, señalando la segunda el reino del pensamiento conciente, y la

primera, lo que no entrase en la segunda (la intuición, la imaginación, el talento, la

inspiración, e incluso el sinsentido). La razón por la que el autor no invita al cultivo de

la primera es doble: por un lado, solo la reflexión posibilita acceder plenamente a una

vida ética, mientras que por otro lado, el hombre moderno ya no tiene la posibilidad de

sustraerse de la reflexión, por lo que el genio se evapora:

Porque hasta tanto uno tiene genio, no tiene reflexión y viceversa, puesto que la

reflexión es precisamente la negación de la inmediatez.4

Aparece así una nostalgia por la vida de los hombres de la antigüedad, o incluso

los

hombres primitivos, como la que siente Rousseau.

El hombre de la ética debe prevenirse, según el autor, de que actúen en él tales fuerzas:

Antes de la elección, la personalidad ya está interesada; y si se posterga la elección, la

personalidad, vale decir las potencias ocultas en ella, elige inconcientemente.5

Debido a esto el autor deberá trazar un largo rodeo para poder apreciar el valor de los

rasgos individuales (y de hecho la vida ética es el momento negativo del desarrollo

dialéctico que finaliza con la afirmación, por el absurdo, de los rasgos individuales).

Pero todo este recorrido no forma parte de nuestra indagación, ya que nosotros

queríamos conocer cómo entiende a lo inconciente. Podemos entonces dirigirnos a su

concepción de la lectura y la escritura.

Hemos señalado que las obras de los dos autores del parágrafo anterior, Montaigne y

Lichtenberg, tienen en común el carácter aforístico, es decir, una redacción fragmentaria

y carente de orden. Los propios autores señalan en sus obras este rasgo casi con orgullo,

por lo que ha de resultarnos, cuanto menos, algo curioso. Luego de la obra de Hegel,

quien pretendía poder asimilar todos y cada uno de los acontecimientos del

universo con

su sistema filosófico, se hizo necesaria una conceptualización y justificación del estilo

de ambos autores. Kierkegaard, un gran crítico de la obra de Hegel, emprendió tal

trabajo en función de tres nociones (cuyos caracteres se expresan a lo largo de su obra).

La primera que podemos señalar, que aparece explicitada en su obra *De la tragedia*, es

la de la productividad fragmentaria:

3

Puesto que también reconocemos que la riqueza de una personalidad consiste

cabalmente en su capacidad de prodigarse fragmentariamente, y en esto se afinca el

gozo del individuo que crea lo mismo que el del individuo que recibe, gozo que no se

encuentra en los procedimientos pesados y exactísimos o en la escrupulosa y larga

concepción de ellos, sino en la creación y el gozo alrededor de lo que es fugitivo y

brillante como el relámpago, lo que contiene para el que lo asimile algo más que lo que

queda expresado en la obra, ya que eso es apenas una apariencia de idea y también

contiene algo más para el que lo recibe ya que su esplendor sirve para que su propia

productividad se despierte.6

Esta productividad fragmentaria es el carácter esencial de lo que el autor llama una

personalidad poética. Lo producido no proviene de una sucesión de argumentos, sino

que surge ante la conciencia del mismo modo que el contenido de la poesía (que

veremos en este mismo capítulo), es decir, surge inmediatamente. Sin embargo, no se

trata de una fuente externa de pensamientos, todo lo contrario, los productos nos

incumben, no son independientes de nuestra vida. Es lo contrario al conocimiento

racional, que parte de la no incumbencia, del desinterés.

La segunda tiene mucho que ver con la anterior, y se halla en el mismo libro. Se trata

del carácter póstumo de las creaciones humanas. Para la personalidad poética toda obra

es póstuma, es decir, en tanto nos incumbe nunca se podría considerar un trabajo como

acabado. Me voy a adelantar un poco para afirmar que no hay una realidad última, por

lo tanto, no hay conocimiento definitivo. En los próximos parágrafos intentaré plantear

esta cuestión, pero por ahora simplemente consideremos de qué manera se relaciona

esto con lo que tratábamos. Ya Popper, un famoso epistemólogo, tuvo el valor de

sostener que detrás de las apariencias no se encuentra la realidad, como se suele

creer,

sino más apariencias, sin importar que tan profundamente busquemos. Pues bien, la fe

(porque no se trata de otra cosa que de fe, especialmente en aquellos doblemente

ingenuos que se mofan de los otros, los supuestamente ingenuos que creen en cosas

indemostrables) en una realidad última y definitiva es lo opuesto a una personalidad

poética. Si no hay realidad última la creación no tiene fin, es siempre póstuma.

La tercera noción es la de ficción. Esta es una herramienta del psicólogo (en los

términos en que Kierkegaard comprendía la psicología). Su justificación aparece en *El*

concepto de la angustia, mientras que la mejor de las aplicaciones es el Abraham de

Temor y temblor. Aquí el punto crítico es el concepto de verosimilitud. El autor

despliega un caso perfectamente construido y saca de él sus conclusiones, que son

completamente válidas aunque el caso no pertenezca a la realidad concreta:

Seguramente que estos ejemplos no comportan la autoridad de lo fáctico, pero no por

eso dejan de gozar de otra clase de autoridad muy peculiar.7

En efecto, un lector como aquel del que hacíamos referencia antes, que cree en una

realidad definitiva, se sentirá muy incómodo con un método como este. Se preguntará

de qué sirve un ejemplo cuya veracidad el propio autor reniega. Pero no debe

confundirse veracidad con verosimilitud. La segunda es propia del arte, y su función es

expresar algo que está incluso más allá de lo veraz. Su autoridad consiste en la

posibilidad de expresar o representar una verdad general y sin embargo muchas veces

nueva, aceptable en tanto el lector pueda verla como posible.

No solo Kierkegaard, muchos autores han creado ficciones verosímiles que, aun estando

uno en desacuerdo con respecto a su veracidad, podemos apreciar en su debida manera.

Tal es el caso de Baudelaire con respecto a Poe, a partir de quien nos muestra

perfectamente su ideal de escritor maldito, aun cuando Poe, en realidad, nada tiene que

ver con tal ideal (Lo mismo ocurre con Lacan respecto de Freud).

4

***Escritura y lectura en Nietzsche*.**

En la obra de Nietzsche el cuestionamiento de una verdad última se torna el eje central,

pero –a diferencia de Kierkegaard, quien la cuestiona para posibilitar al individuo la

creación poética, es decir, el manifestar lo más interior del individuo en la realidad –

pero, decía, en el caso de Nietzsche se trata de la afirmación de la apariencia, pues para

el autor la fe en una realidad definitiva es producto de la negación, el rechazo de la

existencia. En todo caso, si debiera hablarse de una verdad definitiva (aunque verdad y

realidad no son lo mismo), Nietzsche aceptaría la afirmación de Sileno:

Según la antigua leyenda, el rey Midas persiguió durante largo tiempo en el bosque al

viejo Sileno, compañero de Dionisio, sin poder alcanzarlo. Cuando al fin logró

apoderarse de él, el rey le preguntó qué es lo mejor y lo más preferible para el hombre.

Inmóvil y obstinado, el daimón permanecía mudo, hasta que por fin, obligado por su

vencedor, se echo a reír y pronunció estas palabras: "Raza efímera y miserable, hija

del azar y del dolor, por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valdría no conocer?

Lo mejor de todo es, para ti, imposible: no haber nacido, no ser, ser nada. Pero

después de esto, lo que mejor puedes desear es… morir pronto" .8

La verdad definitiva sería el absurdo, la nada, el sinsentido de la existencia. Es por esto

que toda creación humana no ha de tender a la veracidad sino verosimilitud, a la

apariencia. Todo arte expresa esta verdad, pero de manera enmascarada, por lo que para

Nietzsche toda superficialidad del arte antiguo es al mismo tiempo profundidad. Esto

significa que no habría fenómeno estético si no existiese el contraste con esta

verdad.

Otra diferencia en el uso de la ficción con respecto del de Kierkegaard es que en el de

Nietzsche no se trata de personajes sino de tesis:

En la obra antes mencionada, en la cual estaba trabajando yo entonces, me referí, con

ocasión y sin ella, a las tesis de aquél, no refutándolas –qué me importan a mi las

refutaciones! –, sino, cual conviene a un espíritu positivo, poniendo, en lugar de lo

inverosímil, algo más verosímil, y, a veces, en lugar de un error, otro distinto.9

La cuestión de la verosimilitud puede verse tanto en las primeras obras (en relación a lo

verosímil en el arte) como en las últimas (en relación al estilo de su escritura). Nietzsche

nunca buscó ser fiel a la realidad en su obra, sino expresar algo que contribuya a la vida,

como puede verse ya en sus primeros escritos:

La única crítica posible de una filosofía, la que demuestra algo, la que consiste en ver

si se puede vivir con arreglo a dicha filosofía, jamás ha sido enseñada en las

universidades, que se contentan con hacer una crítica de palabras con palabras.10

Y esto constituye el método de Nietzsche, quien abordó las ideas ajenas no desde una

supuesta realidad, sino desde sus fuentes, es decir, desde la propia vida del autor.

Pero propongo que prestemos atención ahora a la concepción de la escritura y la lectura

del autor, ya que es el verdadero asunto que nos interesa en este momento. En este

punto hay dos aspectos de la concepción de Nietzsche que parecen contradictorios pero

intentaré demostrar que no lo son. El primero de los aspectos sería el siguiente:

El arte al que me estoy refiriendo no logra acabar fácilmente nada, enseña a leer bien,

o sea, despacio, profundizando, movidos por hondas intenciones, con los sentidos bien

abiertos, con unos ojos y unos dedos delicados. Pacientes amigos míos, este libro no

aspira a otra cosa que a tener lectores y filólogos perfectos. Aprendan a leerme bien! 11

En otra parte habla de que sus obras deben ser rumiadas para ser comprendidas, pero no

lo voy a citar para no cubrir el trabajo con citas. De todos modos está claro que la

comprensión de su obra implica cierta modalidad de demora, es decir, que el lector se

encuentra con el texto en un determinado momento, y será más tarde que lo comprenda

(en los términos en que el autor lo desea).

Pero veamos cual es el otro aspecto que, como dijimos, parece contradecir al primero:

5

Nuestras primeras preguntas sobre el valor de un libro, una persona o una música

rezan así: “sabe andar?”, o mejor, “sabe bailar?” .12

Los comentarios de Nietzsche a la escritura aluden siempre a cierta ligereza, ausencia de

lo que se entiende comúnmente como seriedad; y de hecho la mayoría de sus grandes

obras están escritas en forma de series de aforismos sin un orden demasiado

determinado, que recuerda ese prodigarse fragmentariamente de Kierkegaard y

caracteriza la obra de Montaigne y Lichtenberg, por nombrar solo a quienes tratamos.

La contradicción podría ser señalada por la pregunta acerca del cómo es posible que un

libro ande o hasta baile, si hemos de leerlo con lentitud. Se hace necesario para

comprender la no contradicción de ambos aspectos el comparar otra vez la oposición

entre la “creación poética” y los *procedimientos pesados y exactísimos*: podemos ver

entonces que el producto de los segundos puede ser leído inmediatamente, pues las

consecuencias de los razonamientos son conocimiento a priori de la experiencia (son los

llamados enunciados sintéticos a priori), y por lo tanto tienen una sola lectura posible;

mientras que los primeros hacen referencia, pero no en su realidad concreta, sino

como

a través de una metáfora. Esto es, sin tener en cuenta su veracidad, el lector puede

encontrar figurado en ellos una verdad que trasciende al contenido concreto.

El producto de la creación poética no solo puede, sino que debe ser leído tanto en el

sentido concreto como en el sentido trascendente. El lector capta inmediatamente el

sentido concreto, pero se percata de que este sentido concreto hace referencia a otro

sentido. De qué manera ha de alcanzar ese segundo sentido es la cuestión central de este

ensayo. Por ahora cerraremos el presente parágrafo señalando que la contradicción no lo

es si entendemos que la ligereza de la creación se corresponde a la lentitud de la lectura

en tanto el objeto de ambas no podría surgir en el dominio del pensamiento conciente.

***El origen de la poesía según Nietzsche*.**

La concepción de Nietzsche del origen y la naturaleza de la poesía debe ser rastreada en

sus primeras obras, mientras que el desarrollo de tal evolución solo puede ser elucidado

pues se halla implícito en sus obras posteriores. De las primeras obras, las que más

utilidad reportarán a nuestra indagación son: *El drama musical griego* (1870),

Sobre

música y palabra (1871), y *El origen de la tragedia* (1872). En estas obras se deja

percibir claramente la influencia de Schopenhauer, quien consideraba la música como la

representación más inmediata de la voluntad (es decir, del mundo en su manifestación

más universal, es decir, más abarcativa13). La música no simboliza conceptos, ni

siquiera puede decirse que simbolice sentimientos, pues estos están determinados. Es

por esto que no se podría componer música para un texto (por ejemplo, para un poema)

sin rebajar a la música a una determinación, sin empobrecerla.

Por el contrario, hay entre música y texto (o *música y palabra*) una relación inversa a la

que se suele suponer. Nietzsche considera que la música es el origen de la poesía, es

decir, que la inspiración poética nace de la música, y solo de la música. Evidentemente,

no todo texto nace de la música, pues la prosa se caracteriza por la consecución de

argumentos, y en música no hay nada parecido a eso. Solo la poesía, con su especial

naturaleza, puede nacer de la música:

Si, conforme a esta doctrina, examinamos una colección de canciones, por ejemplo, el

Cuerno maravilloso del muchacho, veremos, por innumerables ejemplos, que, con una

fecundidad incansable, la melodía hace saltar en torno suyo, como una lluvia de

centellas, imágenes que, por su diversidad, sus repentinas metamorfosis, su constante y

turbadora colisión, demuestran una fuerza salvaje, extraña a la marcha serena de la

visión épica.14

6

La inspiración poética se caracteriza por expresar a través de metáforas e imágenes las

impresiones indeterminadas e intrasmisibles de la música. Estas metáforas e imágenes

se suceden libremente, de manera indeterminada, sin necesidad de adoptar la forma de

una sucesión de argumentos. Hay un poema muy hermoso de Pessoa que expresa esto:

Que triste no saber florecer!

Tener que poner verso sobre verso, como quien construye un muro,

Y ver si está bien, y sacar si no está! 15

A partir de esto puede comprenderse mejor la razón que subyace al estilo de aquellos

escritores que buscaban el conocimiento de si mismo, no en la conciencia, sino en la

manifestación espontánea, en la ausencia de reflexión al escribir. Pero recordemos

entonces cual es la dificultad que no pudieron superar: el concepto cristiano de la nada.

Para percibirlo mejor, leamos antes el siguiente fragmento de un poema de Goethe:

Aquello que de los hombres,

No sospechado siquiera,

Del alma en el laberinto

Por las noches andulea.16

Hay algo que andulea por las noches en el laberinto del alma, y que no es siquiera

sospechado por los hombres (tenia razón Aristóteles en su *Poética*, cuando decía que el

estilo consiste en el uso apropiado de los medios poéticos, nótese como he entorpecido

la expresión original con solo quitarle el recurso llamado hipérbaton). Saber que hay

algo no implica conocerlo. Y esto es así debido al famosísimo *cogito* cartesiano:

Yo soy, existo, esto es cierto; pero, cuanto tiempo? Todo el tiempo que dure mi pensar;

pues acaso podría suceder que, si cesase por completo de pensar, cesara al mismo

tiempo por completo de existir.17

Si solo soy en tanto pienso, y soy sujeto de mi pensar, es decir, de mi ser; no puedo ser

si no pienso, y mucho menos ser sujeto de mi no pensar. Este tipo de pensamiento sufre

de “centrismo”, es decir, solo cree en el ser de algo mientras que ese algo esté

determinado por una determinación en particular (en este caso la conciencia).

El pensamiento del hombre es, puede conocerse, mientras que ese “aquello” del poema,

aquello *no sospechado siquiera*, mucho menos pensado, no es (por no entrar en el

pensamiento), y por lo tanto, no puede, según esta lógica, ser conocido.

La prosa, por su naturaleza, no puede reflexionar sobre este *no sospechado siquiera*, por

lo que será la poesía quien le dará lugar, aunque sus manifestaciones estén siempre

veladas. Esto es así porque a la poesía le interesa lo particular, no el concepto:

Ya lo sé –dijo Goethe –que es difícil; pero comprender y describir lo particular es la

vida propia del arte. Y además, cuando uno se mantiene en lo general, puede imitarlo

cualquiera, mientras que lo particular nadie lo imita. Por qué? Porque los demás no lo

han vivido.

Y tampoco hay que temer que lo particular no encuentre eco en los demás. Todo

carácter, por peculiar que sea, todo lo que es susceptible de expresión, desde la piedra

hasta el hombre, encierra generalidad, pues todo se repite, y nada hay en el mundo que

sea único.18

A la poesía no le interesa el concepto, el esqueleto de los fenómenos, ni le interesa la

veracidad. Crea en función de la apariencia, de lo particular, una ficción verosímil, que

exprese, de manera velada, una realidad inexpresable con medios prosaicos (del mismo

modo que ocurre con el sueño, con el chiste, con el acto fallido, y demás).

Pero, mientras que el pensamiento ha despreciado tales formas de expresión como

meras apariencias, es decir, mentiras, tanto Freud como Heidegger han apreciado tales

medios y nos han enseñado a leerlos (cada uno de manera diferente, por supuesto).

7

***La lectura de la poesía en Heidegger*.**

La filosofía de Heidegger es eminentemente ontología (es decir, toda otra investigación

del autor se dirige finalmente a la ontología), y su ontología es fenomenológica, pero no

nos apresuremos a entender esto, ya que cada filósofo ha caracterizado a la

fenomenología de un modo diferente, con lo cual, una comprensión inmediata solo

puede llevar al error. Sabemos que filósofos como Hegel, Husserl y Jaspers han

definido lo que entienden por fenomenología, pero para Heidegger esta no es

caracterizable por su objeto (el fenómeno), sino por una manera de mostrar su objeto,

una manera de aprehender su objeto:

Fenomenología es la forma de acceder a lo que debe ser tema de la ontología y la

forma demostrativa de determinarlo. La ontología solo es posible como fenomenología.

El concepto fenomenológico de fenómeno entiende por "lo que se muestra" el ser de

*los entes, su sentido, sus modificaciones y derivados.*19

El fenómeno es lo que se muestra, pero aquí debemos cuidarnos bien de no confundir el

fenómeno con la apariencia. En efecto, la apariencia es siempre apariencia de algo, es

decir, es un no mostrarse la cosa misma. Los llamados síntomas, por ejemplo, no son el

mostrarse de una enfermedad, sino un no mostrarse, un anunciarse por medio de algo

que se muestra. El fenómeno, por el contrario, se muestra en si mismo.

Ahora bien, hemos aceptado que el fenómeno no es apariencia, es decir, no es un

anunciarse, sino que es un mostrarse. Pero puede estar oculto lo que debe llamarse

fenómeno. Es por ello que el fenómeno ha de ser descubierto, es decir, mostrado, y tal

es la función de la fenomenología.

En función de esto, el autor puede distinguir tres órdenes de cosas: la mera cosa, el útil

y la obra (de arte). Pero la cosa puede ser entendida de diversas maneras. Por un

lado, se

puede tender al extremo de alejar al ser de la cosa de lo que percibimos de ella, y

entonces nos referiríamos a una sustancia; por el otro, se puede tender al extremo de

acercar al ser de la cosa a lo que percibimos inmediatamente de ella, y entonces nos

referiríamos a las sensaciones inmediatas. Pero siempre interpretamos, no hay

inmediatez en la percepción de las sensaciones:

Nunca percibimos, como pretende, en el manifestarse de las cosas, primero y

propiamente un embate de sensaciones; por ejemplo, sonidos y ruidos, sino que oímos

silbar la tempestad en la chimenea, oímos el avión trimotor, oímos el automóvil

Mercedes, diferenciándolo inmediatamente del Adler. Las cosas mismas están más

cerca de nosotros que todas las sensaciones.20

Por lo que puede llegarse a una tercera interpretación de la cosa: la suma de la materia y

de la forma. Entonces, tanto la mera cosa, como el útil, como la obra (de arte), pueden

interpretarse de esta manera, dado que las tres tienen en común la materia, pero se

diferencian en la forma. Ahora bien (paciencia, lector, prometo que este será el último

giro argumentativo), si podemos interpretar así es gracias a la preeminencia del útil por

sobre los otros dos ordenes de cosas. El útil no basta para nuestra misión original de

descubrir el ser de las cosas, mostrarlas en si mismas. Solo la obra puede mostrar

realmente al ser de las cosas, lo desoculta. El autor entiende que lo que se desoculta del

ente es la verdad, por lo que define a la obra de arte de la siguiente manera:

La esencia de la obra de arte sería, pues, esta: el ponerse en operación la verdad del

ente.21

Como lo expresa Aristóteles, para Heidegger la obra de arte no expresa un ente singular,

sino la esencia general de las cosas. El arte desoculta aquella verdad que en la

naturaleza permanece oculta y que en el útil se entierra (es decir, se encubre lo patente).

Pero pasemos a la poesía. El autor llama poesía a todo tipo de arte, debido a su

naturaleza desocultadora, es decir, todo arte produce la desocultación del ente a partir de

la mera cosa, el material. El material de la poesía (propiamente dicha) son las palabras,

en tanto mera cosa, palabras desgastadas por el uso, y su obrar consiste en hacerlas

lucir, es decir, desocultar su esencia nuevamente:

También el poeta se sirve de la palabra, pero no como los que hablan y escriben

habitualmente gastando las palabras, sino de manera que la palabra se hace y

queda

como una palabra.22

De esta manera el habla es devuelta a su esencia, que consiste en traer al ser a lo que de

otra manera permanecería oculto (se llama a esto creación):

El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no

consiste en que solo se prevé de un nombre a lo que es de antemano conocido, sino que

el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación por primera vez,

al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser

con la palabra.23

Pero la obra (de arte) no es existente hasta que se produce su contemplación. Esta

contemplación no es pasiva, pues el hombre, debido a la preeminencia de la manera de

tomar (es decir, interpretar) al ente en tanto útil, tiende a ser incapaz de interpretarlo en

tanto obra, es decir, en tanto desocultación del ente en su esencia. La ocultación del

ente, lo hemos expresado antes, se produce inmediatamente por la naturaleza de la tierra

(de lo que solemos entender por naturaleza), que es autoocultadora; pero también puede

acontecer tal ocultación por la interpretación del ente en tanto útil. La palabra,

esencia

de la obra, implica la dimensión del diálogo. En este diálogo no alcanza que el artista

desoculte el ser del ente al devolver al habla a su esencia, puesto que se hace necesario

también que el que contempla sea capaz de interpretar a la obra en tanto obra.

Señalemos para terminar el capítulo que en la obra de Heidegger la verdad es una sola.

No se podría diferenciar una verdad del sujeto y del objeto, porque tales no pueden ser,

para el autor, abstraídos. Ahora bien, para este ensayo trataremos a la verdad que se

expresa en la poesía como una verdad del sujeto, y no una verdad absoluta.24

9

Notas

1. Montaigne, *Ensayos completos*. Ed. Orbis, 1984. Tomo I, Ensayo X. Pág. 31.

2. Lichtenberg, *Aforismos*. Ed. Longseller, 2001. Pág. 59.

3. Lichtenberg, *Aforismos*. Ed. Longseller, 2001. Pág. 98.

4. Kierkegaard, *Mi punto de vista*. Ed. Aguilar, 1966. Segunda parte, Cap. III. Pág.

108.

5. Kierkegaard, *Estética y ética*. Ed. Nova, 1959. Cap. I, Pág. 16.

6. Kierkegaard, *De la tragedia*. Ed. Quadrata, 2004. Pág. 69.

7. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*. Ed. Libertador, 2004. Cap. II, Pág.

66.

8. Nietzsche, *El origen de la tragedia*. Ed. Terramar, 2005. Parágrafo 3, Pág. 32.

9. Nietzsche, *La genealogía de la moral*. Ed. Libertador, 2004. Prólogo, Pág. 11.

10. Nietzsche, *Consideraciones intempestivas*. Ed. Aguilar, 1949. *Schopenhauer como*

educador, Parágrafo 8. Pág. 248.

11. Nietzsche, *Aurora*. Ed. Gradifco, 2005. Prólogo, Pág. 17.

12. Nietzsche, *La gaya ciencia*. Ed. Libertador, 2004. Parágrafo 366, Pág. 222.

13. Debo aclarar aquí que hay una primera crítica que hace Nietzsche a la concepción de

Schopenhauer: mientras que para Schopenhauer la voluntad es el verdadero ser del

mundo, es decir, es la verdad oculta detrás de la apariencia que es el mundo, para

Nietzsche, no hay más que apariencias, no hay un mundo verdadero detrás de ellas;

por lo que la voluntad es la más universal de las apariencias, pero no es la verdadera.

14. Nietzsche, *El origen de la tragedia*. Ed. Terramar, 2005. Parágrafo 6, Pág. 44.

15. Pessoa, *Antología esencial*. Ed. Need, 1999. Pág. 75.

16. Goethe, *Obras completas*. Ed. Aguilar, 2003. Tomo IV, Poesía lírica. *A la luna*, Pág.

89.

17. Descartes, *Meditaciones metafísicas*. Ed. Terramar, 2004. Meditación segunda, Pág.

126.

18. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*. Ed. Océano, 2000. Pág. 47.

19. Heidegger, *El ser y el tiempo*. Ed. Fondo de cultura económica, 2007. Parágrafo 7,

Pág. 46.

20. Heidegger, *Arte y poesía*. Ed. Fondo de cultura económica, 2008. *El origen de la*

obra de arte, Pág. 44.

21. Heidegger, *Arte y poesía*. Ed. Fondo de cultura económica, 2008. *El origen de la*

obra de arte, Pág. 56.

22. Heidegger, *Arte y poesía*. Ed. Fondo de cultura económica, 2008. *El origen de la*

obra de arte, Pág. 69.

23. Heidegger, *Arte y poesía*. Ed. Fondo de cultura económica, 2008. *Hölderlin y la*

esencia de la poesía, Pág. 115.

24. Esto puede mover al lector a un malentendido. Lamentablemente deberemos apelar

a su paciencia, para poder justificar esta afirmación más adelante en el ensayo.

Cap. II. La interpretación en psicoanálisis

El descubrimiento freudiano.

Retomemos un poco la insuperable dificultad que enfrentó el romanticismo para

el

conocimiento de lo inconciente: “el pensamiento es, mientras que el no pensamiento es

no ser”. Y no son estos meros juegos de palabras, sino que tienen consecuencias muy

graves. Lo que es tiene una legalidad que le permite desarrollarse, elaborarse, perdurar o

resistir, mientras que lo que no es, lo inconciente, no podría jamás poseer nada de esto.

Es por esto que se considera un descubrimiento el que Freud, creador del psicoanálisis,

hablara de leyes de lo inconciente. Claro que no serán iguales a las de la conciencia:

El principio kantiano de que el tiempo y el espacio son dos formas necesarias de

nuestro pensamiento, hoy puede ser sometido a discusión como consecuencia de

ciertos descubrimientos psicoanalíticos. Hemos visto que los procesos anímicos

inconcientes se hallan en si “fuera del tiempo”. Esto quiere decir, en primer lugar, que

no pueden ser ordenados temporalmente, que el tiempo no cambia nada en ellos y que

no se les puede aplicar la idea del tiempo. Tales caracteres negativos aparecen con

toda claridad al comparar los procesos anímicos inconcientes con los concientes.1

En efecto, el pensamiento conciente es dependiente, según la concepción de Kant, de

categorías (tiempo, espacio, causalidad, y demás) que enmarquen los enunciados. Al

exponer su doctrina la intención de Kant era demostrar los límites del pensamiento

dentro de los cuales hay validez: es por eso que no son válidas, para este autor, las

especulaciones acerca de Dios, del alma y del mundo. Lo que Freud demuestra, por el

contrario, es que hay procesos anímicos que, aunque no puedan ser enmarcados en

categorías, son pensamientos igualmente. Esta es la razón de nuestra insistencia acerca

de las consecuencias de la concepción cristiana de la nada. Igualar el bien y el ser, por

un lado, y el mal y la falta de ser, por otro, implica que el bien tiene ley, es uno,

mientras que el mal no la tiene, es múltiple y desordenado (como se expresa en la

Summa Teológica de Santo Tomás de Aquino). Es por eso que se usa como metáfora

que hacer el bien es seguir una senda, mientras que hacer el mal es extraviarse de ella:

Por eso precisamente todo se queda ahora en la mitad entre vosotros, porque os

representáis vicio y virtud como dos extremos, entre los cuales andáis dando tumbos.

En vez de considerar el término medio como el positivo y mejor, según lo hacen

vuestros gañanes, criados y mozas de cántaro.2

Tal y como lo expresa Hércules en la obra de Goethe, tanto la antigüedad como las

personas sensatas se representan al vicio y la virtud como dos caras de cada

determinación, es decir, no los abstraen, soñando con un bien y un mal absolutos.3

Demos esto por entendido y sigamos. Hemos dicho que con Freud se afirma el ser de un

pensamiento que no se rige por las leyes del pensamiento conciente, pero que sin

embargo, tiene sus propias leyes. Ahora bien, si tiene leyes tiene un determinismo,

puede ser estudiado: Freud se dedicó al estudio de la elaboración de los fenómenos

producto de lo inconciente, así como al estudio de su sentido, puesto que tales

fenómenos no son ya considerados como azarosos (es decir, como producto de una falta

de toda determinación). Así es como surge la interpretación de los sueños:

Tales conclusiones sobre los sueños fueron el resultado de aplicar a ellos un nuevo

método de investigación psicológica que me había prestado excelentes servicios en la

solución de fobias, obsesiones, y delirios, y que desde entonces había sido aceptado con

el nombre de psicoanálisis por toda una escuela de investigadores.4

Tradicionalmente el sueño ha sido estudiado en función del recuerdo que tenemos de él

una vez despiertos, a este recuerdo llamó Freud contenido manifiesto del sueño.

Como tal contenido suele ser en parte o totalmente absurdo, y suele estar plagado de

lagunas de la memoria, los investigadores anteriores a Freud no lo tomaban en serio, es

decir, lo consideraban un producto de la falta de determinación del no pensamiento,

negando toda posible significación. Pero si Freud habla de algo manifiesto debe haber

algo que no lo es. Para el autor no hay nada que pueda ser sin ley, es decir, supone que

lo que parece absurdo no lo será en tanto se interpole un nuevo material: el contenido

latente (esto último vale para todos los fenómenos que no se rigen por las leyes del

pensamiento conciente). Las ideas latentes (que tienen la legalidad del pensamiento

conciente) del sueño no son accesibles a la conciencia, y sin embargo, pueden ser

deducidas o traducidas a partir del contenido manifiesto. En efecto, el contenido

manifiesto no es sino una traducción (en función de las leyes propias del inconciente y

de la particularidad del sueño) del contenido latente. Aquí aparece una cuestión

importante, pues al hablar de traducción se suele pensar en un código, es decir, en una

relación necesaria y predeterminada entre un elemento y aquello a lo que hace

referencia. Si fuera así, se trataría de una simbología, es decir, una relación permanente

y donde cada elemento representa a un único significado. Por el contrario, un rasgo

característico de la interpretación de los sueños es que cada elemento del contenido

manifiesto puede representar más de un elemento del contenido latente.

Ahora bien, si los elementos del contenido manifiesto no pueden ser interpretados como

símbolos, es decir, no conocemos su significado a priori, nos encontramos en la misma

situación en que se encuentra el lector de una poesía. Confiamos en que el significado es

accesible a la lectura, pero no es inmediatamente que encontramos tal significado.

La manera en que Freud se dispone a traducir un contenido al otro es la siguiente:

Las ideas latentes nos resultan perfectamente comprensibles en cuanto las

descubrimos. En cambio, el contenido manifiesto nos es dado como un jeroglífico, para

cuya solución habremos de traducir cada uno de sus signos al lenguaje de las ideas

latentes. Incurriríamos, desde luego, en error si quisiéramos leer tales signos dándoles

el valor de imágenes pictóricas y no de caracteres de una escritura jeroglífica.5

***Condensación y desplazamiento*.**

No alcanza con decir que la interpretación debe partir de tomar el texto del sueño o

cualquier otra manifestación de lo inconciente como un jeroglífico. Hace falta además

conocer los dos órdenes de elementos que actúan en la traducción original del contenido

latente (oculto) al manifiesto. En efecto, mientras el contenido latente tiene la legalidad

del pensamiento conciente, y es fácilmente inteligible, el manifiesto tiene las leyes de

los procesos psíquicos (o pensamientos) inconcientes; este es el primer orden de

elementos que actúa en la traducción, es constante sea cual sea la manifestación (el

sueño, el síntoma, el chiste, el acto fallido, etc). El otro orden de elementos es particular

de cada tipo de fenómeno: en el caso del sueño se desprende de la necesidad de

trasponer las ideas a imagen y sonido. Es debido a estos dos órdenes de elementos que

el contenido manifiesto del sueño aparece como absurdo. Pero antes de describir sus

elementos podemos preguntarnos la razón de que sea necesaria una traducción; es decir,

la razón de que el contenido latente no sea inmediatamente accesible a la conciencia,

siendo su naturaleza igual a la de los pensamientos concientes. La razón de esto es que

tal pensamiento se opone al resto de los pensamientos que tienen acceso a la conciencia,

y por ello son abandonados; mientras que una vez fuera de la conciencia pueden ser

enlazadas a deseos inconcientes y así recibir la energía de tales deseos:

Pero en nuestro preconciente acechan otras representaciones finales emanadas de

nuestros deseos inconcientes y continuamente en actividad. Estas representaciones se

apoderan entonces de la excitación del círculo de ideas abandonadas a si mismo, lo

12

enlazan al deseo inconciente y le transfieren la energía de este último, resultando que,

a partir de este momento, el proceso mental, desatendido o reprimido, se halla en

estado de conservarse, aunque no recibe por este refuerzo derecho alguno al acceso a

la conciencia. Podemos decir que el proceso mental, hasta el momento preconciente,

ha sido atraído a lo inconciente.6

Esto quiere decir que las ideas latentes, que eran originalmente susceptibles de

conciencia, encuentran en su aproximación (posibilidad de representar) a los deseos

inconcientes la energía necesaria para aparecer (veladas) en el sueño. Podemos

distinguir entonces, para cada sueño, un deseo inconciente (que proviene de la

infancia),

un contenido latente (un pensamiento que era accesible a la conciencia) y un contenido

manifiesto (la traducción de tal contenido latente a las leyes de lo inconciente y las

particularidades del sueño).

Empecemos por las condiciones propias del sueño para la traducción. Su ser compuesto

por imágenes y sonidos implica la primera condición. El contenido latente (un deseo

que fue conciente), no puede aparecer formulado como deseo sino que debe hacerlo

como hecho realizado (es decir, en tiempo presente). Por el lado de lo auditivo hay en el

sueño tanto sonidos como palabras, pero Freud indica que las palabras no pueden ser

creadas por el sueño, por lo que debieron haber sido tomadas de recuerdos. Lo mismo

ocurre con nuestros pensamientos mientras soñamos: no se producen en el momento

sino que son tomados de reflexiones realizadas durante la vigilia. La transposición

implica además la imposibilidad de expresar relaciones lógicas entre proposiciones

(pues estas pertenecen a las leyes de la conciencia), leyes tales como la analogía, la

negación, la conjunción, la opción, la causalidad, etc. Ante esta imposibilidad el sueño

debe enfrentar las mismas dificultades que el pintor en la composición de un cuadro.7

El sueño recurre a los mismos medios que la pintura para expresar las relaciones lógicas

citadas: la sucesión de acontecimientos expresa la causalidad, la fusión de elementos

pertenecientes a diversos objetos o personas expresa la opción y la conjunción, y demás.

En líneas generales el sueño falla en expresar la negación, que es presentada como

afirmación, y en hacer distinciones, es decir, muestra diversos elementos fusionados.

Esto nos lleva a las leyes de lo inconciente (llamadas leyes del proceso primario,

mientras que las de lo conciente son las del proceso secundario), el elemento constante

de toda manifestación propia de lo inconciente, mientras que las reglas para la

transposición que señalamos son propias del sueño. La primera ley del inconciente es la

condensación. Esta consiste en fusionar elementos diversos del contenido latente, tal y

como vimos que hace el sueño. La segunda es el desplazamiento. Este consiste en tomar

un elemento como si fuera otro, por lo que podemos decir que lo que se deja ver en el

contenido manifiesto del sueño no es lo que realmente aparece en el contenido latente.

Los elementos del contenido latente se hallan condensados y desplazados, por lo que

casi nunca el contenido manifiesto expresa directamente al contenido latente.

Ahora bien, si esto es así, podemos pensar que es imposible deducir cual era el elemento

original si creemos (como acontece normalmente) en el azar o libertad de nuestros

pensamientos. En efecto, hemos señalado antes que el simbolismo de los sueños no

permite traducir sino una porción muy menor de los elementos que en él hallamos. Esta

no es menor por una falta de conocimiento de los símbolos, sino porque cada persona

posee su código propio. Pero Freud, a diferencia de nosotros, confió en la determinación

rigurosa de los procesos psíquicos, es decir, confió en que no hay azar o libertad. Si hay

un desplazamiento, se debe a que el elemento original fue expulsado de la conciencia,

por lo que el sueño debe encontrar el elemento más semejante, el más cercano, para

reemplazarlo. Este debe anunciar, y a la vez ocultar, al elemento original.

13

***La representación-palabra*.**

Habiendo planteado las cuestiones precedentes, estamos más cerca entonces de poder

explicar la razón por la cual Freud afirma que para la traducción del contenido

manifiesto (el recuerdo de lo soñado) a las ideas latentes (las ideas expulsadas de la

conciencia) hace falta leer tal contenido como un jeroglífico. En efecto, toda

interpretación (traducción) en psicoanálisis (es decir, no solo de los sueños sino de otros

fenómenos propios de lo inconciente) parte de tomar el contenido manifiesto como un

jeroglífico. En este parágrafo vamos a intentar generalizar lo que vimos sobre el sueño.

Hemos expresado ya, en los parágrafos anteriores, que la interpretación del psicoanálisis

permite reconocer el sentido oculto de las manifestaciones de lo inconciente que

aparecen en todos los ámbitos de la vida normal y patológica. Tal interpretación permite

reconstituir una serie de pensamientos que, de recurrir a la conciencia únicamente, se

nos aparecerían como absurdos (debido a lo incompleto e incoherente):

Todos estos actos concientes resultarán faltos de sentido y coherencia si mantenemos la

teoría de que la totalidad de nuestros actos psíquicos ha de sernos dada a conocer por

nuestra conciencia y, en cambio, quedarán ordenados dentro de un conjunto coherente

e inteligible si interpolamos entre ellos los actos inconcientes que hemos inferido.8

Para hacernos una idea de la elaboración que reciben las ideas latentes debemos tener en

cuenta, como indicamos, las dos leyes del proceso primario (condensación y

desplazamiento), y las particularidades del fenómeno de que se trate (en el sueño, pasaje

a imágenes; en la histeria, a lo somático, en la neurosis obsesiva, a pensamientos y

rituales, etc). Ahora bien, por lo general las manifestaciones de lo inconciente se

presentan en el pensamiento y en el lenguaje. Incluso cuando el material en que la

elaboración del proceso primario debe trabajar no es el lenguaje, como en los síntomas

histéricos y en el sueño, la influencia del lenguaje se deja percibir.9

Más allá de que lo inconciente fue descubierto por Freud en las neurosis, su intento de

demostrar la hipótesis de lo inconciente lo llevó al análisis del sueño, del acto fallido y

del chiste; lo que le permitió a su vez demostrar que lo inconciente como producto de la

represión pertenece a lo que se considera “salud”. Ahora bien, el análisis de los últimos

dos fenómenos permite ver que lo que permite la asociación de pensamientos en el

proceso primario no es, como cabria suponer, la cercanía entre las imágenes de

las cosas

mismas, sino la cercanía entre sus representaciones verbales, es decir, las palabras:

Lo que sucede es que la presentación conciente integra la imagen de la cosa más la

correspondiente presentación verbal; mientras que la imagen inconciente es la

presentación de la cosa sola. El sistema Inc. contiene las cargas de cosa de los objetos,

o sea las primeras y verdaderas cargas de objeto. El sistema Prec. nace a consecuencia

de la sobrecarga de la imagen de cosa por su conexión con las presentaciones verbales

a ella correspondientes. Habremos de suponer que estas sobrecargas son las que traen

consigo una más elevada organización psíquica y hacen posible la sustitución del

*proceso primario por el proceso secundario, dominante en el sistema Prec.*10

Pero no debemos pensar que cuando decimos palabra nos referimos a lo que la palabra

alude, sino que nos referimos a la palabra misma, en tanto el recuerdo (huella psíquica)

que tenemos de tal palabra, tal y como hemos señalado que aparece en el sueño cuando

los personajes en él hablan; hemos señalado ya que lo hablado y lo pensado en el sueño

no es creado por el sueño sino que son fragmentos recordados de vivencias

reales.

Es por esto que Freud indica que el contenido manifiesto del sueño debe tomarse como

un jeroglífico. Para traducir un jeroglífico debemos tener en cuenta los ideogramas, pero

no debemos suponer de antemano aquello a lo que parecen hacer referencia, sino que

debemos dejar tal relación entre paréntesis para así deducir las referencias (traducir el

contenido manifiesto al contenido latente) en función del todo que se nos presenta.

14

Incluso cuando no se trata de ideogramas sino de palabras, no hemos de tomarlas por las

cosas a las que hacen referencia sino en si mismas, como si pertenecieran a un idioma

que no conocemos. Por ejemplo, cuando se trata de un nombre propio:

La razón del olvido del nombre Signorelli no debe buscarse en una particularidad del

mismo ni en un especial carácter psicológico del contexto en que se hallaba incluido.11

El nombre no fue olvidado por ser difícil o de poca importancia, sino porque se

asemejaba a pensamientos reprimidos, por ejemplo, la idea de la muerte (Herr, Signor).

No podemos pensar en un código a priori para la traducción, como implicaría la idea de

un simbolismo, pues el código se halla en el propio material a traducir y es, por tanto,

particular, y deducible a posteriori del conocimiento del caso.

Podríamos tratar ahora la relación con la lectura de la poesía pero será mejor esperar a

tratar los aportes de la lingüística y del psicoanálisis lacaniano para ello. Cerremos este

parágrafo, y con él, la indagación de la interpretación en la obra de Freud, indicando la

relación entre el psicoanálisis freudiano y los intentos de conocimiento de si del

romanticismo: a este respecto tenemos una conclusión negativa y una positiva.

La conclusión negativa con respecto de las ilusiones que el romanticismo se hacía con

respecto del no pensamiento, es decir, del pensamiento inconciente, consiste en señalar

que la idea de que lo inconciente es el responsable y autor de la inspiración y del

ingenio (de lo que se ha llamado genio), no es más que una ilusión. No es lo inconciente

lo que produce transformaciones ingeniosas o complicadísimas sobre lo que no

podíamos pensar, sino que tales se produjeron sin la conciencia, pero con el proceso

secundario (es decir, con las leyes de la conciencia). Lo inconciente, en esta cuestión,

solo actúa traduciendo al proceso primario lo ya realizado en el secundario.

Lo inconciente no puede mentir, ni hacer cuentas, ni escribir libros, ni nada de eso. Pero

no se desanime, lector, al menos no lo haga aun, espere a la conclusión positiva que

plantearemos al final del próximo capítulo una vez elaboradas unas nuevas cuestiones.

***Aportes de la lingüística*.**

Se habrá podido notar la dificultad que implica el entendimiento adecuado de las

manifestaciones de lo inconciente y su interpretación, esto se debe, no solo a mi pobre

capacidad de exposición, sino esencialmente a que nos demanda una manera diferente

de pensar de la que estamos acostumbrados. Esto es así porque solemos pensar en

función de dos condiciones básicas: la individuación y la causalidad. Sobre la primera

es conocida la expresión de Descartes sobre *admitir como regla general que las cosas*

que concebimos muy clara y distintamente son todas verdaderas 12. Esto consiste en la

capacidad de abstraer las cosas de su medio, para conocerlas en si mismas. La segunda

es la que encuentra su origen en la proposición del fundamento, por la cual todo tiene su

causa. Consiste en un ordenamiento de los pensamientos que permita la explicación de

uno por el otro, y así sucesivamente. Estas dos condiciones determinan la linealidad de

nuestro pensamiento, y lo vuelven incapaz de tomar el texto de los fenómenos de lo

inconciente como un jeroglífico. Hacerlo requiere, por el contrario, no un pensamiento

lineal, diacrónico, sino un que sea al mismo tiempo sincrónico, “transversal”.

Es por esto que se hizo necesario, para el entendimiento adecuado de la importancia de

la concepción de lo inconciente de Freud, el surgimiento del estructuralismo en la

lingüística. Salvo por la filosofía de Spinoza, no habían surgido hasta entonces sistemas

de pensamiento que permitieran superar la linealidad. La filosofía de Hegel, por

ejemplo, la supera en el sentido de que considera la causa como resultado de una

oposición, pero mantiene la dependencia con elementos necesarios, y no contingentes.

El estructuralismo permite, por primera vez, pensar en una causalidad con elementos

contingentes. No serán los elementos sino la configuración de estos lo determinante.

Es por esto la gran importancia de la obra de Saussure (*Curso de lingüística general*),

quien plantea una lingüística estructuralista. Esta parte de denominar lingüística al

estudio de la lengua (que luego pasará a llamarse lenguaje en las obras posteriores de

otros autores). La lengua es la forma que media entre dos sustancias que en si mismas

no poseen forma alguna: el pensamiento y los sonidos. Lo que la lengua hace es cortar

segmentos de estas sustancias y enlazarlos, constituyendo lo que el autor denomina el

signo lingüístico. Es por esto que el signo, y por ende, la lengua misma, tiene una doble

faz: de un lado vemos un concepto, un pensamiento (el significado), y del otro vemos

una imagen acústica (el significante). Es importante reconocer que ambas caras del

signo no están relacionadas en la naturaleza, sino que son unidas por la lengua; y de

hecho, podemos incluso afirmar que en la naturaleza no hay siquiera conceptos ni

imágenes acústicas, puesto que estos empiezan a existir en tanto son recortados por la

lengua y no antes. Decimos entonces que hay una relación arbitraria entre ambos.

Ahora bien, dado que significante y significado se relacionan, hay entre ellos lo que se

llama significación, es decir, el significante refiere al significado. Pero hemos indicado

que ambas sustancias son en si mismas, informes, por lo que del lado del significado no

podemos encontrar más que el elemento referido, pero no el verdadero valor del

signo.

Por esto Saussure recurre al pensamiento estructuralista. No se puede dar cuenta de un

elemento por otro, linealmente, sino por la totalidad de los elementos, es decir, por la

posición que cada elemento toma en relación a los demás. Dijimos que hay una relación

arbitraria entre significante y significado, el valor no puede ser encontrado en ninguno

porque son elementos contingentes, solo estudiando la configuración del sistema

podemos conocer el valor de los elementos (igual que en la teoría del valor de Marx):

En todos estos casos, pues, sorprendemos, en lugar de ideas dadas de antemano,

valores que emanan del sistema. Cuando se dice que los valores corresponden a

conceptos, se sobreentiende que son puramente diferenciales, definidos no

positivamente por su contenido, sino negativamente por sus relaciones con los otros

términos del sistema. Su más exacta característica es la de ser lo que los otros no son.13

El estructuralismo no encuentra el valor del signo dentro de él mismo (como en un

código predeterminado), sino en la coexistencia sincrónica de estos.

La obra de Jakobson (*Fundamentos del lenguaje*) nos muestra, a partir del estudio de las

afasias, lo que el autor llama el carácter doble del lenguaje (ya hemos señalado que los

autores posteriores a Saussure llaman lenguaje a lo que él llamaba lengua). En efecto, en

la afasia hay daño en dos operaciones del lenguaje, pudiendo distinguirse dos tipos de

afasia según cual operación esté afectada: la selección y sustitución, o la combinación y

contextura. Ambas operaciones constituyen entonces el lenguaje normal:

Ferdinand de Saussure advirtió claramente el papel fundamental que estas dos

operaciones desempeñan en el lenguaje. Sin embargo, de las dos variedades de

combinación –concurrencia y concatenación –, el lingüista de Ginebra solo reconoció

la segunda, la sucesión temporal.14

Es por esto que Jakobson procura subrayar el carácter doble del lenguaje: llama

sintagma al enlace lineal, a la sucesión temporal de elementos del lenguaje, la

metonimia (la combinación y contextura); mientras que llama paradigma al carácter

dejado de lado por Saussure, el del metalenguaje, es decir, la posibilidad de metaforizar

un elemento con otro (la selección y sustitución).

Los aportes del estructuralismo en la lingüística resultan fundamentales para entender lo

que Freud nos enseña sobre lo inconciente y su interpretación. Sin embargo, el

estructuralismo supone sistemas cerrados, lo que permite que cada significante refiera a

un significado; esta concepción no es, entonces, del todo aplicable a la realidad.

La interpretación y el comentario en Foucault.

El post-estructuralismo parte de la crítica del supuesto que, en el parágrafo anterior,

adjudicamos al estructuralismo. En efecto, son muchos los autores (entre ellos Foucault)

que han llegado a la conclusión de que no hay un límite definitivo para la interpretación,

y esto se da en dos aspectos complementarios: por un lado, la interpretación no agota al

significado, y por otro, no hay lectura ingenua, por lo cual todo elemento a interpretar es

ya interpretación de antemano. Esto lleva a abandonar la esperanza en una relación

definitiva entre significante y significado, estos no existen el uno ni por ni para el otro.

La interpretación se vuelve no un acto delimitable, sino infinito, pues no tiene principio

(determinación exacta de aquello a interpretar) ni fin (agotamiento de la significación).

Esto permite, entonces, comenzar a pensar al significante y al significado en si mismos,

y no como dos caras no plausibles de abstracción (de todos modos la afirmación de

Saussure no era errónea, pues el se refería al momento anterior al lenguaje, y esta

posibilidad de que hablamos refiere al presente, es decir, a un lenguaje instalado).

Foucault teoriza en sus obras la cuestión de la interpretación en los términos que hemos

planteado, por lo que será provechoso tener en cuenta sus aportes. Hay un texto

(*Nietzsche, Freud, Marx*) donde Foucault expone exclusivamente cuestiones de la

interpretación en el siglo XIX. El autor plantea que ya desde la antigüedad hay dos

conceptos (*allegoria* e *hiponoïa*) para señalar la sospecha de que por debajo del sentido

del texto hay otro sentido que se transmite: aquí podemos agregar que este planteo surge

entre los griegos en un momento muy específico, que es el de la crítica a la

personalización de los dioses. Fueron pensadores como Platón quienes encabezaron tal

interpretación, y no será casual entonces, que estos autores usen los mitos en las obras

de manera alegórica, es decir, diciendo algo en que no creen, expresan de manera velada

un pensamiento en que si creen. Antes no se planteaba la cuestión de la alegoría, porque

no se creía en una oposición entre la apariencia y la realidad. Cuando Homero y

Hesíodo escribían, no se trataba de expresar una realidad a través de un mito, sino que

ambos (mito y realidad) son apariencias de igual valor, no hay realidad última.

Luego pasa a la interpretación escolástica, donde la semejanza era la clave de la

interpretación. Se ve que sostienen aun la convicción de que la realidad se opone a la

apariencia, y que el texto plantea de manera velada algo que el autor realmente quisiera

decir (es importante tener en cuenta la voluntad del autor de mostrar ocultando).

Luego, las concepciones filosóficas de la modernidad terminaron con la creencia en que

la semejanza pueda expresar una verdad velada. Esto dejó en suspenso la interpretación

hasta el siglo XIX, cuando Marx, Nietzsche y Freud (según el autor) plantearon una

nueva manera de comprender la interpretación. Esta nueva manera de interpretación está

más que nada sostenida en la crítica de la ideología. Esta cuestión tiene implicancias

enormes, pero nos limitaremos aquí a señalar lo que tenga que ver con nuestro ensayo.

Hay una nueva relación entre el texto y su significado en la obra de los tres autores. Esta

relación no consistirá ya en una ocultación de lo profundo o lo interno sino de lo más

externo, que ha sido cubierto. Por ejemplo, si el lector recuerda la interpretación de los

sueños tal como la vimos en este mismo capítulo, se despliegan en ella una sucesión de

discursos donde no hay una profundidad que aumenta desde el primero al último: está el

relato del sueño (proceso secundario), el contenido manifiesto (proceso primario), y el

contenido latente (proceso secundario). Se pierde la dimensión de la profundidad, pues

al profundizar en el sueño, paradójicamente, nos encontramos en la superficie de nuevo:

Pero no se puede, en realidad, recorrer esa línea descendente, cuando se interpreta,

sino para restituir la exterioridad centellante que ha sido recubierta y enterrada.15

El relato entierra, oculta (nótese que uso los términos que ya usé en Heidegger) lo que

se hallaba en la superficie. Para desenterrarlo hay que desocultar, traducir, interpretar.

17

Hay una obra muy interesante de Foucault que se llama *El nacimiento de la clínica*. En

ella demuestra como la medicina logró una nueva relación entre “palabras y cosas”:

Esta experiencia médica está emparentada por ello mismo con una experiencia lírica

que ha buscado su lenguaje, de Hölderlin a Rilke. Esta experiencia que inaugura el

siglo XVIII y a la cual no hemos escapado aun, está vinculada a una vuelta a las

formas del fin, cuya muerte es sin duda la más amenazadora, pero también la más

plena.16

En este libro el autor comenta el surgimiento de una incipiente lectura estructural del

síntoma médico, donde se vuelve posible una lectura de oculto, lo invisible (nótese

como se trata de una búsqueda del lenguaje, de la instauración por la palabra de lo que

es, es decir, el desocultamiento de lo que permaneció ocultado):

Para que pueda producir una certeza, un signo debe formar parte de una serie

convergente; y era la configuración aleatoria del conjunto lo que llevaba a la verdad.17

Debido a la complejidad de la realidad, que implica una configuración de elementos

aleatorios y prácticamente infinitos, se parte de la constatación de convergencias y

recurrencias de signos, que lo son realmente solo en cuanto tal constatación los pone en

serie con otros y se les otorga significación. Si, por el contrario, tomáramos cada

elemento como significativo en si mismo, nos perderíamos la significación estructural.

Pero lo más interesante es el planteo que hace sobre el comentario en la introducción a

la obra. Como señalamos al comienzo, hay dos aspectos complementarios en el

comentario, para todo aquél que no suponga un sistema cerrado de signos:

Comentar es admitir por definición un exceso del significado sobre el significante, un

resto necesariamente no formulado del pensamiento que el lenguaje ha dejado en la

sombra residuo que es su esencia misma, impelida fuera de su secreto; pero comentar

supone también que este no hablado duerme en la palabra, y que, por una

superabundancia propia del significante, se puede al interrogarlo hacer hablar a un

contenido que no estaba explícitamente significado.18

Más adelante encontraremos ocasión de volver a Foucault (en el capítulo cuatro).

18

Notas

1. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *Más allá del principio del placer*, Pág.

2520.

2. Goethe, *Obras completas*. Ed. Aguilar, 2003. Tomo II, Teatro. *Dioses, héroes y*

Wieland, Pág. 366.

3. Aun a riesgo de ganarme el odio del lector, quiero volver a insistir con este tema

para asegurarme de que se entienda correctamente. Una buena forma de ejemplificar

es otra de las consecuencias que causa la transformación del concepto de la nada, la

que refiere a la estética. Llamamos estilo clásico al de la antigüedad griega y

romana, y también al del renacimiento (es un estilo neoclásico, una recuperación de

tal estilo de la antigüedad), este estilo se caracteriza por la mesura (el justo medio

entre dos extremos) como la esencia de lo bello. Cuando se produjo la

transformación, los nuevos estilos despreciaron la búsqueda de la mesura, para

encontrar su verdad en los extremos mismos. Un extremo se transformó en la

esencia, el ser de lo bello (o cualquier otro valor), mientras que el otro se transformó

en la falta del primero, es decir, en lo opuesto a lo bello (o cualquier otro valor).

4. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *Los sueños*, Pág. 722.

5. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *La interpretación de los sueños*, Pág.

516.

6. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *La interpretación de los sueños*, Pág.

705.

7. Pensemos por ejemplo en el hermosísimo cuadro de Botticelli llamado *Las pruebas*

de Moisés. En él el pintor intentó (con éxito, si consideramos las reglas de la pintura

de su época) plasmar las diversas pruebas, distantes en el tiempo y espacio, y para

ello las colocó en diversos sectores del cuadro, pero de manera tal que el

espectador

que no conoce el contenido puede pensar que ocurre todo simultáneamente, debido a

que todas las escenas se hallan en el mismo tiempo y escenario.

8. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *Lo inconciente*, Pág. 2063.

9. De todos modos el percibirlo adecuadamente se lo debemos a Lacan, cuyos aportes

a esta cuestión intentaremos indagar en el próximo capítulo. Pero un ejemplo de la

relación entre las imágenes y el lenguaje es el hecho de que en el sueño suelen

relacionarse dos imágenes, no por si mismas, ni por lo que representan, sino por una

similitud entre las palabras que en tales imágenes fueron transformadas.

10. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *Lo inconciente*, Pág. 2081.

11. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *Psicopatología de la vida cotidiana*,

Pág. 756.

12. Descartes, *Discurso del método*. Ed. Terramar, 2004. Cuarta Parte, Pág. 52.

13. Saussure, *Curso de lingüística general*. Ed. Losada, 2007. Segunda Parte, Cap. IV.

Pág. 219.

14. Jakobson, *Fundamentos del lenguaje*. Ed. Ciencia nueva. Parte II, Pág. 78.

15. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*. Ed. El cielo por asalto, 2008. Pág. 39.

16. Foucault, *El nacimiento de la clínica*. Ed. Siglo XXI, 2006. Conclusión, Pág.

278.

17. Foucault, *El nacimiento de la clínica*. Ed. Siglo XXI, 2006. Cap. 9, Pág. 227.

18. Foucault, *El nacimiento de la clínica*. Ed. Siglo XXI, 2006. Prefacio, Pág. 10.

Cap. III. Aportes de Lacan

***Sobre la comprensión*.**

Mucho de lo planteado en el capítulo anterior, resulta seguramente difícil de aprehender,

pero se han dejado muchas cuestiones de lado deliberadamente para plantearlas en este

capítulo y así dar entre los dos una noción de la interpretación en psicoanálisis. Una de

las dificultades en la aprehensión, para entrar en el tema de este parágrafo, es la

comprensión. En términos generales, comprender sería creer en la ilusión de que las

palabras tienen una relación necesaria con aquello a lo que refieren. El malentendido,

como la palabra misma lo indica, es para el que (cree que) comprende, algo falso,

erróneo o malo en relación a lo que realmente se quiere expresar con la palabra. Es más,

si tenemos en cuenta la noción cristiana de la nada que hemos criticado (si, una vez

más), el malentendido es defecto, accidente, no vale absolutamente nada, no es.

La noción de comprensión tiene una significación muy neta. Es un resorte del que

Jaspers hizo, bajo el nombre de relación de comprensión, el pivote de toda su

psicopatología llama general. Consiste en pensar que hay cosas que son obvias, que,

por ejemplo, cuando alguien está triste se debe a que no tiene lo que su corazón anhela.

Nada más falso: hay personas que tienen todo lo que anhela su corazón y que están

tristes de todos modos. La tristeza es una pasión de naturaleza muy diferente.1

Este es el planteo del que parte Lacan en su tratamiento de esta cuestión: una crítica de

la noción de comprensión en la obra de Jaspers. Jaspers consideraba que la comprensión

es validable de manera probabilística. Es decir, cree la relación que en la realidad

(actual) es la más común, ha de ser entonces comprensible por ello mismo. Por el

contrario, cuando tratamos las cuestiones relativas a lo psíquico, Lacan plantea que lo

común es la anormalidad, por lo que una noción como la de Jaspers es de lo más

inconveniente. Todo esto implica que en lo psíquico es imposible saber de antemano el

significado de algo. Esto lo hemos visto largamente en el capítulo anterior, y hemos

visto también que depende de la naturaleza del sistema que origina la significación:

El sistema del lenguaje, cualquiera sea el punto en que lo tomen, jamás culmina en un

índice directamente dirigido hacia un punto de la realidad, la realidad toda está

cubierta por el conjunto de la red del lenguaje.2

Detrás del significante no se halla el significado, sino otro significante; y no solo eso,

solo a través de la relación entre significantes, y no a partir de los significantes en tanto

referentes (*El significante* –dice Lacan – *en si mismo, no significa nada*), es que puede

haber significación. No solo se trata de que haya relación arbitraria entre significante y

significado, sino que además el sistema mismo no está equilibrado, es decir, que las

relaciones entre significante y significado no son de uno a uno (puede haber

significantes sin significado, varios significados para un significante, y viceversa):

La palabra, como punto de convergencia de múltiples representaciones, es, por decirlo

así, un equívoco predestinado, y las neurosis (fobias, representaciones obsesivas)

aprovechan, con igual buena voluntad que el sueño, las ventajas que la misma les

ofrece para la condensación y el disfraz.3

Consecuencia de esto es que el malentendido no sea solo inevitable, sino que más bien

es constitutivo de la significación. El psicoanálisis da su merecido lugar al

malentendido, del mismo modo que lo hizo con los demás retornos de lo reprimido:

Comiencen por creer que no comprenden. Partan de la idea del malentendido

fundamental. Esta es la disposición primera, sin la cual no existe verdaderamente

ninguna razón para que no comprendan todo y cualquier cosa.4

El malentendido fundamental es una noción muy importante en el psicoanálisis de

Lacan, pues no se trata simplemente de los malentendidos cotidianos, sino del

malentendido en tanto esencia de la estructura del lenguaje. Si imaginamos, por

ejemplo, a una persona que nos dice: “yo me lavo las manos cuarenta veces al día, por

el asunto de las bacterias y los virus”, seriamos comprensivos si interpretásemos su “por

el asunto de las bacterias y los virus”, como “por el asunto de las bacterias y los virus”.

Esto, casi no es una interpretación, en tanto se ha decidido interpretar literalmente,

creyendo en una relación armónica entre palabras y cosas. Pero si no comprendemos,

damos lugar a “verdaderas” interpretaciones, que van desde el código, el símbolo,

donde cada elemento, cada significante se relaciona con un único significado por una

cuestión de convención; pasando por la alegoría, donde cada significante se relaciona

con un significado en función de la analogía, y así, hasta llegar a las manifestaciones de

lo inconciente, el retorno de lo reprimido, donde la relación se complica, pues, como

hemos visto, no solo debemos constatar el lugar que el significante ocupa en la

estructura significante, sino que además, al tratarse de un sistema infinito, deberemos

sostenernos en colofones, indicadores, cuestión que no introducimos en el capítulo

anterior, por cuestiones de espacio, pero que es de una importancia fundamental para la

interpretación en psicoanálisis, y que será introducido en este capítulo. Como puede

verse, todos estos tipos de interpretación parten de la posibilidad del malentendido, es

decir, de la no relación “natural” entre significante y significado.

El objetivo general de este capítulo es intentar cerrar la noción de interpretación en

psicoanálisis, lo que trataremos de lograr en el último parágrafo. Pero para ello, se hace

necesario indagar previamente la noción de inconciente, de represión, y la naturaleza de

aquello que es reprimido e interpretado en el psicoanálisis. Estas son cuestiones que

integran lo que Freud llamó metapsicología, y que veremos a partir de la lectura que del

autor hace Lacan, para evitar, en la medida de lo posible, caer en los errores de lectura

en que se suele incurrir al retomar los textos de Freud.

***El inconciente está estructurado como un lenguaje*.**

Freud tendía a limitar la especulación teórica a lo que permitiera la intelección de la

práctica del psicoanálisis, es por esto que no quería que el psicoanálisis sea entendido

como una concepción de mundo. El concepto que Freud desarrolla de lo inconciente

está entonces completamente determinado por la práctica, y a su vez, determina los

fundamentos de tal práctica, como veremos en el último parágrafo de este capítulo.

Hay dos textos de Freud (Algunas o *bservaciones sobre el concepto de lo inconciente en*

psicoanálisis, de 1912 y *Lo inconciente*, de 1915), muy similares entre si, donde se

introduce lo inconciente en función de tres sentidos complementarios. Si hacemos una

introspección comprobamos rápidamente que hay pensamientos de los que somos

concientes actualmente, pero que estos no son todos los que pueden acceder a nuestra

conciencia. Aquellos pensamientos que pueden acceder pero que no están actualmente

en la conciencia no son concientes. Este es el sentido descriptivo. Ahora bien, puede

objetarse que tales pensamientos dejan de serlo en cuanto no están en la conciencia, ya

que podrían subsistir como trasformaciones fisiológicas. Sin embargo, la experiencia de

la hipnosis demuestra que una orden dada en tal estado, si bien no es recordada (es

decir, no tiene acceso a la conciencia), es llevada a cabo. Esto demuestra que hay

pensamientos eficaces fuera de la conciencia. Esto lleva al sentido dinámico, pues

demuestra que no solo los pensamientos que no están en la conciencia subsisten como

pensamientos, sino que además demuestra que pueden ser eficaces sin necesidad de ella.

Ahora bien, la interpretación de los fenómenos de lo inconciente de la que hablamos en

el capítulo anterior nos muestra aun algo más. Si la orden dada en la hipnosis y el

contenido latente de los sueños, por ejemplo, no son susceptibles de volverse

concientes, pero tras la interpretación comienzan a serlo, puede deducirse que hay una

fuerza que se los impedía (pero que no les impide resurgir una vez desfiguradas).

El

tercer y último sentido de lo inconciente es el sistemático, que implica leyes diferentes

para la elaboración de los pensamientos concientes y los inconcientes.

Lo que introduce el segundo texto es algo que se dejaba inferir ya en *La interpretación*

de los sueños: en lo inconciente puede distinguirse aquellos pensamientos que fueron

expulsados de la conciencia (los que son el contenido latente del sueño pero que

aparecen desfigurados por el proceso primario en el contenido manifiesto), de otros

contenidos que nunca tuvieron conciencia (en términos estrictos, es decir, que no se

moldearon según el proceso secundario), más antiguos, que no pueden ser interpretados,

pero que son los que otorgan al contenido latente la fuerza para resurgir en el sueño y

demás manifestaciones de lo inconciente. Distinguiremos, por esto, una represión

primaria (que instaura la separación entre lo conciente y lo inconciente), de una

represión secundaria (que es la que expulsa pensamientos que pasaron por el proceso

secundario y pueden ser interpretados). Ya en 1911 expresaba Freud:

El pensamiento era, probablemente, en un principio, inconciente, en cuanto iba más

allá de la representación ideativa, y estaba dirigida a las relaciones entre

impresiones

de objetos, y solo con su enlace a los restos verbales recibió otras cualidades

perceptibles por la conciencia.5

Esta cuestión de la relación de los restos verbales y las representaciones es esencial para

comprender, tal como lo hemos comprobado ya, las transformaciones que la elaboración

primaria realiza sobre los pensamientos concientes reprimidos.

Ahora bien, habiendo planteado esto, haremos un gran avance si nos atrevemos a

intentar leer el título de este parágrafo (*El inconciente está estructurado como un*

lenguaje 6), que es una expresión de Lacan, en función de lo que hemos visto. Hemos

visto, por separado, cuales son las leyes de lo inconciente (del proceso primario), y cual

es la naturaleza de lo que de lo inconciente se manifiesta. Efectivamente, más allá de

que hay gran variedad de manifestaciones de lo inconciente, detrás de toda esa variedad

se encuentra, si se analiza la manera en que se articula cada uno de los elementos de esa

variedad, un solo tipo de elemento: los restos verbales (o representaciones-palabra).

En *Pegan a un niño*, de 1919, Freud plantea tres fantasías cuyo contenido es una imagen

(justamente la del título). Pero el nexo entre las tres fantasías no está en las

imágenes

mismas, sino en las representaciones auditivas a ellas asociadas. Es por esto que se dice

que es una relación por la sintaxis del verbo (ser pegado) que expresan esas fantasías:

Como tal sustitución interpretamos, pues, la fantasía de flagelación de la tercera fase,

o sea, la estructura definitiva de la misma, en la cual el infantil sujeto imaginativo

aparece, a lo más, como espectador, conservándose en ella el padre, pero representado

por la persona de un maestro u otro superior cualquiera. La fantasía, análoga ahora a

aquella de la primera fase, parece haber vuelto a adquirir un carácter sádico. Nos

parece como si en esta frase: "El padre pega al otro niño y no quiere a nadie más que

a mí", hubiese retrocedido el acento a la primera parte, después de haber sucumbido la

segunda represión. Pero solo la forma de esta fantasía es sádica; la satisfacción de ella

extraída es masoquista.7

Se suele imaginar lo inconciente en tanto sistema como "recipiente" o "molde" de los

procesos anímicos inconcientes, y que es este el que da su legalidad a tales procesos.

Sin embargo, lo que nos demuestra el que el elemento de lo inconciente sean

representaciones-palabra (es decir, restos verbales), es que las leyes de lo inconciente se

hallan en los elementos mismos (son las del lenguaje), y no en un supuesto "recipiente"

o "molde" de estos. La noción sistemática o tópica de lo inconciente no es un elemento

agregado a lo que ya se conocía de lo inconciente, sino una nueva manera de entenderlo.

22

***La cadena significante*.**

La expresión *El inconciente está estructurado como un lenguaje*, también puede ser

leída a la inversa. Freud descubrió en lo inconciente la estructura del leguaje:

Nuestro título da a entender que más allá de esa palabra, es toda la estructura del

lenguaje lo que la experiencia psicoanalítica descubre en el inconciente.8

Lacan llama significante a lo que Freud llamó representaciones-palabra o restos

verbales, esto es posible gracias a los desarrollos de la lingüística que se dieron entre

uno y otro autor. El análisis de las manifestaciones de lo inconciente le permitió a Freud

adelantarse a la teoría del lenguaje, pero gracias a tal teoría es posible empezar a

reconocer la genialidad de Freud realmente. Otra manera de comprobar que los

elementos de lo inconciente están estructurados como un lenguaje es la

comparación

que hace Freud entre el pensamiento neurótico y el psicótico (parafrénico). Hemos visto

que en las manifestaciones de lo inconciente los pensamientos reprimidos (que

pertenecían al proceso secundario) se presentan transformados por el proceso primario,

es decir, se presentan según una legalidad que se desprende de la naturaleza del material

(y su naturaleza es ser restos verbales, significantes, desprovistos de toda significación);

por lo que la legalidad del proceso primario se desprende únicamente de la "sonoridad"

de tales restos y no de aquello a lo que, en tanto significante, hacen referencia.

Pues bien, si comparamos el pensamiento conciente del neurótico y del parafrénico,

encontraremos que el del primero se regula según el proceso secundario, es decir, según

la dualidad de la palabra, mientras que el del segundo (aunque solo con respecto a

ciertas palabras que dependen de cada caso particular), aparece regulado por el proceso

primario, es decir, determinado únicamente en cuanto puro significante. Hemos citado

en el parágrafo anterior un pasaje donde Freud indica que el pensamiento se vuelve

conciente solo en función de su enlace con restos verbales, por lo que se

comprenderá lo

sorprendente que resulta el fenómeno que muestra la parafrenia:

La semejanza de la expresión verbal, y no la analogía de las cosas expresadas, es lo

que ha decidido su sustitución. Así, pues, cuando ambos elementos –la palabra y el

objeto –no coinciden, se nos muestra la formación sustitutiva esquizofrénica distinta de

la que surge en la neurosis de transferencia.9

Lo que encontramos entonces, es que las leyes de lo inconciente no tienen nada de

"instintivas" o "primitivas", como así tampoco lo inconciente mismo. Esto es de una

importancia muy grande porque antes del psicoanálisis se llamaba a lo inconciente lo

"demoniaco": los pensamientos inconcientes que traduce el psicoanálisis, por el

contrario, no son sino pensamientos reprimidos, expulsados de la conciencia10:

El inconciente, a partir de Freud, es una cadena de significantes que en algún sitio (en

otro escenario, escribe él) se repite e insiste para interferir en los cortes que le ofrece

el discurso efectivo y la cogitación que él informa.11

Los pensamientos reprimidos pierden la relación con el significado que tenían en la

conciencia, por lo que se estructuran en función de su ser puros significantes. Esto no

les impide reaparecer en la conciencia, insistir, pues si bien no pueden mostrarse en si

mismos, se muestran en función de los significantes (restos verbales) que les suceden

casi inmediatamente (Freud da un ejemplo muy claro12, en la sustitución de la expresión

gegenueber sitzen, “sentarse a la mesa”, por la expresión *Gegensatz*, “oponerse”: queda

muy claro que la sustitución no se produce por el significado sino por el significante).

Otro sentido en que lo inconciente no tiene nada de “instinto” es la exterioridad de la

legalidad de lo inconciente, puesto que es la del lenguaje, que precede al sujeto:

Esta exterioridad de lo simbólico con relación al hombre es la noción misma del

inconciente.13

Podemos afirmar entonces que lo inconciente es una red de significantes, una estructura

(aunque no cerrada ni de relaciones de uno a uno), donde la significación se produce, no

en la relación de los significantes con significados, sino por la oposición entre los

propios significantes. Entonces, si la interpretación debe tomar al material como un

jeroglífico (como hemos visto que ha expresado Freud), comprobamos, en primer

término, que esto se debe a la naturaleza de aquello a interpretar. La interpretación

invierte el proceso por el cual se configuró el material que se muestra, por lo que la

naturaleza de la interpretación debe ser análoga a la naturaleza de su objeto.

Ahora bien, cuando Freud hablaba de “jeroglíficos”, se refería a un juego de ingenio de

su época, también llamado *rébus*, y no es casualidad que Lacan, como cita para un

parágrafo de su texto *Función y campo de la palabra* (uno de los textos más importantes

para esta indagación), haya elegido este pasaje: *Haga palabras cruzadas*.14

Podemos contribuir a esta enumeración, también, agregando a estos dos juegos de

ingenio aquel llamado *Sudoku*. Este consiste en un cuadrado con nueve subdivisiones,

cada una de estas con otras nueve subdivisiones. En algunos cuadrados se encuentran

uno de nueve números o símbolos, y la meta es completar los cuadrados vacíos.

Lo que los tres juegos tienen en común es que la resolución de cada enigma no se

alcanza por medio de la determinación lineal, es decir, no se alcanza por un solo indicio.

La solución se alcanza tomando al juego como una estructura (en este caso, cerrada),

donde cada enigma se resuelve por el entrecruzamiento de indicios que

individualmente

no alcanzan para la determinación. Aun si el lector no conoce ninguno de estos juegos,

es fácil intuir su estructura si pensamos que cada indicio es un conjunto de

posibilidades, y la determinación se da cuando, contrastando los conjuntos, una misma

posibilidad aparece en cada conjunto. Pues bien, así es como actúa (idealmente) la

interpretación en psicoanálisis, constatando entrecruzamientos de indicios contingentes.

***El efecto de significación*.**

La cuestión que intentamos abordar demuestra ser compleja, y dado el carácter

introductorio de este ensayo nos vemos impelidos a conformarnos con el mero logro de

“desembrollar” el asunto. Será responsabilidad del lector encontrar, *après-coup*, a

posteriori de la lectura, el sentido de lo presentado. Si así no fuera, estaríamos yendo en

contra de lo que el propio ensayo pretende comprobar: que el significado está

determinado por el modo en que se estructuran los significantes.

El lenguaje, siendo la escritura una de sus manifestaciones, posee una doble dimensión:

una diacrónica, es decir, lineal (esta es la dimensión que subrayó Saussure), y una

sincrónica (cuya importancia fue restablecida por Jakobson). Dejar de lado la segunda

implicaría que no hay metalenguaje, es decir, que lo que se dice solo puede ser leído

inmediatamente, no puede referir a otra cosa. Pero ya hemos visto como en las

manifestaciones de lo inconciente el contenido manifiesto puede traducirse a un

contenido latente, en función de un método análogo a la propia elaboración del proceso

primario. Y si esto es posible es porque tal proceso posee las dos dimensiones que

hemos afirmado caracterizar al lenguaje: la diacrónica y la sincrónica.

En efecto, en lingüística se caracterizan dos operaciones en función de las dos

dimensiones del lenguaje: metáfora (paradigma) y metonimia (sintagma); del mismo

modo que Freud caracterizó las dos operaciones del proceso primario en función de las

dos dimensiones en que pueden leerse las manifestaciones de lo inconciente:

condensación y desplazamiento. Leer según estas dos dimensiones es lo que Lacan

llamó lectura a la letra (es decir, no anticipando la comprensión a la lectura):

Designamos como letra ese soporte material que el discurso concreto toma del

lenguaje.15

24

Nuestra indagación acerca de la noción de lo inconciente nos llevó justamente a

encontrar que las leyes de lo inconciente no provienen de alguna determinación

“fisiológica” o “instintiva”, sino que provienen de la naturaleza misma de los

elementos

de los que se constituye: los restos verbales. El proceso primario, lo hemos visto,

elabora las manifestaciones de lo inconciente tomando a los pensamientos reprimidos en

tanto puros significantes, es decir, en tanto restos verbales sin relación a un significado:

Es únicamente cometer un error sobre la dimensión en que la letra se manifiesta en el

inconciente, y que, conforme a su instancia propia de letra, es mucho menos

*etimológica (precisamente diacrónica) que homofónica (precisamente sincrónica).*16

El contenido manifiesto no se traduce al contenido latente en función de la analogía de

los conceptos a los que refieren los significantes, sino en función de la analogía de los

significantes mismos, es decir, en su semejanza en tanto restos verbales. El proceso

primario nada sabe del significado de los significantes con que elabora su material. La

expresión, *El inconciente está estructurado como un lenguaje* significa entonces que las

leyes que actúan en él son las mismas que las del lenguaje, por lo que la significación se

produce de la misma manera: por la coexistencia de los significantes, por su lugar en la

estructura. Esto, a su vez, implica que el significado no preexiste al significante,

a la

espera de ser “enlazado” por este, sino que el significado es producido por la estructura

significante, estructura que, al mismo tiempo, determina a los significantes.

Me gustaría, llegado este punto, tomarme la libertad de especular un poco con respecto

a la naturaleza de la significación, aclarando que las palabras que siguen, hasta el final

del parágrafo, son tan solo mis ideas y no he tenido ocasión aun de ponerlas a prueba.

En efecto, si afirmamos que la significación se produce a posteriori por la estructura de

los significantes, es necesario explicar cual es el origen de esta estructura. No basta con

explicar que lo inconciente está estructurado como un lenguaje, por lo que su estructura

es exterior y anterior al individuo. Hay que explicar además como el individuo adquiere

entonces eso que le es exterior y anterior. Pues bien, sabemos que el pensamiento se

origina en el momento en que el objeto comienza a ser deseado, pues para ello es

necesario que falte. Por lo tanto, el primer significante, que en si mismo no significa

nada, ha de ser el significante de la falta. Y si bien no significa nada, en su significar

nada implica que hay algo que debería estar. Es en función de este primer

significante

que se estructuran los demás, siendo los demás metáforas del primero, y apareciendo

por primera vez la significación, por la oposición de los significantes.

Es por la metáfora, la sustitución de un significante por otro, que el significado se va

enriqueciendo, y que se transmite de manera velada en todo lo que decimos, sea un acto

fallido o no. Al llegar a este punto de alguna manera se han invertido los puestos: lo

inconciente que se interpreta en psicoanálisis fue caracterizado como pensamientos

expulsados de la conciencia que permanecen en lo inconciente y, una vez transformados

por el proceso primario, se manifiestan en la conciencia nuevamente. Ahora planteamos

que lo conciente siempre está determinado en mayor o en menor medida, por lo

inconciente. Esto no es contradictorio, sino que se trata simplemente de ver la cuestión

desde una perspectiva más abarcativa. En el sueño por ejemplo, Freud hace una

comparación de sus elementos con un ingeniero y un inversionista (o algo así). Lo

conciente solo adquiere la fuerza para surgir en la conciencia gracias a lo inconciente:

El registro del significante se instituye por el hecho de que un significante representa a

un sujeto para otro significante. Es la estructura, sueño, lapsus y rasgo de ingenio, de

todas las formaciones del inconciente.17

La significación se encuentra entre los significantes, en las operaciones lingüísticas que

entre ellos se realizan, y no en alguno de ellos (y menos aun en el significado).

25

La atención flotante.

Hemos tratado la teoría del psicoanálisis (quizá no satisfactoriamente, pero al menos

como una introducción a las cuestiones que tienen que ver con la indagación), debemos

cerrar ahora el capítulo con algunas aclaraciones acerca de la aplicación práctica de la

teoría. La práctica del psicoanálisis hace uso de la interpretación que hemos visto, pero

no consiste meramente en interpretar. En otras palabras, la interpretación es un medio

con respecto a un fin, y por lo tanto, se hace uso de ella con medida.

Es muy interesante comprobar que para Freud la interpretación, por si misma, no logra

resultado alguno. Primero ha de instalarse la transferencia (que consiste en que el

paciente viva o repita, con respecto a su analista, *aquella parte de su vida sentimental*

que ya no puede volver a su memoria), pues solo así la interpretación tendrá

efecto.

Pero además de esta consideración, ha de considerarse que la significación no aparece

sino a posteriori, por lo cual no existen posibilidades de realizar interpretaciones desde

el comienzo de cada caso:

Es una cuestión de método. Tienen que aplicarse, como Freud se lo recomienda

expresamente en dos momentos de la observación, a no entender enseguida. La mejor

manera de no entender es hacerse pequeñas fichas y anotar, día a día, en una hoja de

papel, los elementos que Juan aborda y que deben ser entendidos a este título, como

significantes.18

El nombre que aparece en este pasaje del *Seminario* de Lacan es el de un niño que

Freud analizó a causa de una fobia. Pero lo realmente asombroso es la manera en que

Lacan encuentra las sustituciones entre significantes que realiza este niño en la

constitución de sus síntomas. Y es asombroso porque quien ha leído el caso sabe lo fácil

que es perderse esta lectura, cayendo en el error de entender (comprender) demasiado

rápido, es decir, creer que cuando Juan habla de un “caballo”, habla de “un-caballo”, o

cualquier cosa que se parezca a un caballo real, y no al significante “caballo”.

El psicoanálisis tiene una regla para el paciente, llamada regla fundamental, que

consiste en pedir al paciente que manifieste verbalmente, *renunciando en absoluto a*

una selección crítica, todo aquello que a su imaginación acuda, aunque lo considere

inexacto, sin conexión alguna con la cuestión tratada, o falto de sentido. El correlato de

esta regla, es la llamada atención flotante (la no selección de datos a recordar):

La norma de la conducta del médico podría formularse como sigue: debe evitar toda

influencia conciente sobre su facultad retentiva y abandonarse por completo a su

memoria inconciente.19

Como puede verse, no solo la interpretación consiste en el camino inverso al trabajo del

proceso primario sobre los pensamientos reprimidos, sino que el propio análisis para

Freud está estructurado de modo análogo a la naturaleza de lo inconciente. La atención

flotante permite al psicólogo rememorar en el momento adecuado datos expresados por

el paciente y que cobran sentido a posteriori, por el relato actual que los refiere. El

anticiparse en la comprensión no hubiera logrado sino una selección tendenciosa de los

datos, además de una comprensión reduccionista, que no tuviera en cuenta las

condiciones particulares del caso.

Hemos expresado ya que la interpretación es un medio y no un fin en si mismo. La

interpretación no necesariamente debe ser exhaustiva (por cuestiones prácticas, pero

además, por la naturaleza de las estructuras con las que trabaja el psicoanálisis, que no

son cerradas, no podría ser tampoco exhaustiva, es decir, completa), sino que debe

dirigirse al desentrañamiento de los síntomas en primer término. Es por ello que se hace

necesario recurrir a índices, colofones, que indiquen cuales son las cuestiones centrales.

Pero obviamente no es el psicólogo quien decide por si mismo esto, ni mucho menos el

paciente, que no tiene idea del sentido de sus síntomas, sino que se decide

dialécticamente, por el descubrimiento de las resistencias. En efecto, allí donde hay

resistencia, hay definitivamente una cuestión central a ser interpretada:

Vemos pues que Freud, lejos de desconocer la resistencia, usa de ella como de una

disposición propicia a la puesta en movimiento de las resonancias de la palabra, y se

conforma, en la medida en que puede, a la definición primera que ha dado de la

resistencia, sirviéndose de ella para implicar al sujeto en su mensaje.20

Pasemos entonces a la conclusión. Quizá el lector recuerde que habíamos prometido

llegar a una conclusión negativa y otra positiva sobre la relación entre el descubrimiento

del inconciente de Freud y el del romanticismo. Ya hemos planteado la conclusión

negativa, y nos quedaba para este momento la positiva. Esta puede expresarse según una

fórmula que Freud planteó en la número treinta y uno de sus conferencias sobre

psicoanálisis: *Wo Es war, soll Ich werden* (Donde eso era, yo debo advenir). Consiste en

el reconocimiento, por parte del paciente, de la incumbencia de aquellos discursos que

le parecen extraños y que se manifiestan en los sueños, los actos fallidos, los síntomas.

Si el paciente se extraña de tales manifestaciones de lo inconciente, es porque las

encuentra absurdas e incoherentes. Pero tales manifestaciones dejan de serlo si se

restituyen al resto del discurso:

El inconciente es aquella parte del discurso concreto en cuanto transindividual que

falta a la disposición del sujeto para restablecer la continuidad de su discurso

conciente.21

Es por esto que Lacan afirma que las fórmulas de Hegel *Lo real es racional* y lo

racional es real, sin necesidad de tener alguna relación con la realidad del mundo, la

tienen con la realidad psíquica. En el sujeto, lo que aparece como absurdo deja de serlo

si se lo toma como una estructura, si se restituye a su disposición el discurso inconciente

y se demuestra su pertinencia. El psicoanálisis hace su aporte al conocimiento de si.22

El objetivo de este ensayo es presentar los fundamentos de un leer y escribir “a la letra”,

por lo que todo lo que vimos hasta este punto lo intentaremos aplicar en los próximos

dos capítulos, menos densos en teoría con respecto de estos tres pasados.

Notas

1. Lacan, *Seminario 3*. Ed. Paidós, 2006. 16 de noviembre de 1955, Pág. 15.

2. Lacan, *Seminario 3*. Ed. Paidós, 2006. 30 de noviembre de 1955, Pág. 51.

3. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *La interpretación de los sueños*, Pág.

553.

4. Lacan, *Seminario 3*. Ed. Paidós, 2006. 23 de noviembre de 1955, Pág. 35.

5. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *Los dos principios del funcionamiento*

mental, Pág. 1641.

6. Esta expresión aparece formulada, aunque de diversas maneras, una y otra vez en el

Seminario y en los *Escritos* de Lacan.

7. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *Pegan a un niño*, Pág. 2472.

8. Lacan, *Escritos*. Ed. Siglo XXI, 2008. *La instancia de la letra*, Pág. 462.

9. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *Lo inconciente*, Pág. 2080.

10. Hay que aclarar en este punto que en el psicoanálisis no solo hay interpretaciones

sino que hay también construcciones. Se interpretan los pensamientos expulsados de

la conciencia, que poseían originalmente la legalidad de la conciencia, del proceso

secundario (esto nos permite comprender por que Foucault dice: *Pero no se puede,*

en realidad, recorrer esa línea descendente, cuando se interpreta, sino para

restituir la exterioridad centellante que ha sido recubierta y enterrada; lo que

encuentra la interpretación no es algo “instintivo” o “primitivo”, sino pensamientos

que bien hubieran haber sido concientes de no ser por su expulsión de la

conciencia), mientras que se construyen los recuerdos infantiles que, por lo

temprano de su acontecer, no habían sido moldeados por el proceso secundario.

11. Lacan, *Escritos*. Ed. Siglo XXI, 2008. *Subversión del sujeto*, Pág. 760.

12. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *Experiencias y ejemplos de la práctica*

analítica, Pág. 1677.

13. Lacan, *Escritos*. Ed. Siglo XXI, 2008. *Situación del psicoanálisis en 1956*, Pág. 440.

14. Lacan, *Escritos*. Ed. Siglo XXI, 2008. *Función y campo de la palabra*, Pág. 257.

15. Lacan, *Escritos*. Ed. Siglo XXI, 2008. *La instancia de la letra*, Pág. 463.

16. Lacan, *Escritos*. Ed. Siglo XXI, 2008. *Tratamiento posible de la psicosis*, Pág. 554.

17. Lacan, *Escritos*. Ed. Siglo XXI, 2008. *Posición del inconciente*, Pág. 799.

18. Lacan, *Seminario 4*. Ed. Paidós, 2006. 3 de abril de 1957, Pág. 277.

19. Freud, *Obras completas*. Ed. Losada, 1997. *Consejos al médico en el tratamiento*

psicoanalítico, Pág. 1655.

20. Lacan, *Escritos*. Ed. Siglo XXI, 2008. *Función y campo de la palabra*, Pág. 281.

21. Lacan, *Escritos*. Ed. Siglo XXI, 2008. *Función y campo de la palabra*, Pág. 251.

22. Ocurre algo similar en el paciente con respecto a su discurso inconciente a lo que

acontece en la sociedad con respecto a toda forma de individualidad marginal. La

sociedad, al igual que el paciente, quiere creer que eso que se manifiesta nada tiene

que ver con si misma, sino que se trata de algo contingente, accidental (y

recordemos que lo contingente, accidental lo es por la falta de ser, la falta de

regulación del ser). Mientras que es al contrario: “eso” es producto de la estructura

que conforma el todo, es decir, es un producto con igual derecho que todo lo demás,

aun cuando su reconocimiento sea problemático. “Eso” no es algo falto de

determinación o de ser, es algo que ha adquirido una determinación diferente debido

al intento (fallido) de expulsión por parte del todo. Aquello que ha sido expulsado

insiste y regresa para constituir un testimonio que, a pesar de su apariencia absurda,

es capaz de revelar una verdad (articulada pero no articulable) sobre esa totalidad.

Cap. IV. Del psicoanálisis a las Cs. Humanas

La lectura positivista.

En este capítulo hemos de tratar cual es el lugar que la interpretación que hemos visto

(la “lectura a la letra”) ocupa en las ciencias humanas. Pero antes se hace necesario

caracterizar la manera de leer precedente, con el fin de realizar una indagación lo más

completa posible del lugar y función de la escritura y lectura a la letra.

Representa un momento fundamental para el desarrollo actual del pensamiento el que,

motivado por los avances que representó la posibilidad de calcular variables en función

de leyes, se afirmara que solo los hechos (luego serían los enunciados sobre hechos

individuales) son válidos para fundamentar la teorización. Esta concepción, llamada

positivista (término que usaremos de manera muy laxa, pues no podemos extendernos

innecesariamente sobre el tema), no solo limitó de manera arbitraria el dominio del

pensamiento, sino que creó muchos prejuicios acerca de su objeto y la manera de

acceder a él. Aquí solo podremos tratar los efectos que produjo en la escritura y

lectura.

Ya hemos tratado la dificultad que implica la idea de que solo lo que tiene ley existe,

esta falacia da la posibilidad al pensamiento a contentarse con un mundo limitadísimo;

imaginemos cuanto más limitado se volvió el mundo de estos hombres cuando

afirmaron que solo los enunciados sobre hechos y las leyes pueden conocerse, y por lo

tanto, existir (incluso Freud, haciendo lugar para lo inconciente, lo hizo en función de

descubrir sus leyes, pues más allá de su genialidad, nunca dejó de ser un hombre servil

que soñaba con una dictadura de la razón, como lo afirma desvergonzadamente en la

última de sus conferencias). Ahora bien, si solo enunciados acerca de hechos y leyes

pueden existir, el pensamiento se hallará atrapado entre dos estrechas paredes: el

análisis y la síntesis. Y si las leyes no pueden ser corroboradas, porque son universales y

su corroboración necesita una infinitud de comprobaciones, pero tampoco pueden

adquirirse por otro medio que no sea la experiencia, entonces las leyes son imperfectas

necesariamente, al igual que la operación por la cual se generan, la inducción.

Quizá el lector se pregunte como pudo rechazarse formas de conocimiento imperfectas

en función de una forma igualmente imperfecta. El defensor de la ciencia afirmará quizá

que se realizó esto por amor a la razón, ya que los otros modos de conocimiento no son

racionales. Si bien su afirmación es válida, puede aducirse perfectamente entonces que

la razón para preferir tal forma de conocimiento nada tiene de racional pues, si estos

hombres han rechazado la posibilidad de alcanzar de alguna manera la verdad, entonces

no es el conocimiento por si mismo lo que desean, sino que este es solo un medio para

alcanzar otro fin (a saber, los objetos del mundo, el contenido de su conocimiento).

Al ser la inducción su método, romperá para siempre todo nexo con la realidad, pues las

cosas concretas son siempre particulares, no conceptos. El positivista niega todos los

entes particulares para afirmar los conceptos de ellos. Del mismo modo, al leer un texto,

querrá ver en cada palabra un significado predeterminado, en relación de uno a uno con

cada significante. Realiza un empobrecimiento de la palabra, creyendo posible la

reducción de todo posible lugar del significante en la estructura a un único significado.

Es decir, lee con una orientación del sentido al texto, y no del texto al sentido, no se

deja sorprender por lo que el texto pueda decir, sino que se anticipa a la significación.

No solo eso, al presuponer el sentido de las palabras, seleccionará con total parcialidad

los núcleos de sentido del texto, por lo que reducirá el texto a un grupo de conceptos:

Juzgará, por ejemplo, un escrito, cuya totalidad es incapaz de ver, por algunos trozos,

por algunas frases, por algunas faltas.1

La interpretación de textos del positivista no presupone el malentendido, sino que lo

toma como un accidente, una contingencia. El malentendido no es sino un "hueco", un

"desliz" en su método. Su ideal es una lectura sin interpretación necesaria, ya que cada

significante remitiría a un único significado. De acuerdo a esta concepción, el trabajo de

la interpretación consiste para él en indagar, previamente a la lectura, el léxico del autor,

es decir, el "código" con que se realizó el texto. Hay en esta concepción de lectura una

constante referencia a lo externo con respecto al texto, a una supuesta realidad con la

que debería contrastarse lo que se enuncia. Quien ha leído los tres relatos de Poe

protagonizados por Dupin comprende la dificultad que tal referencia presenta.

Los tres

relatos pueden ser tomados como tres ensayos críticos de la lectura positivista, y no es

casual que Lacan se apoye en uno de ellos para hacer su crítica de tal lectura. La

atención puesta a la exactitud y la comprensión anticipada son sus objetos de crítica.2

Siendo el hombre *un ente que habla*, el empobrecimiento del lenguaje es, a la vez,

empobrecimiento de nuestra realidad y de nosotros mismos. El lenguaje no es un medio

para expresar las cosas de la realidad, sino que es a partir del lenguaje que la realidad

empieza a existir para nosotros. La realidad es creada poéticamente a cada momento.

Para que se entienda lo que intentamos lograr con este parágrafo, hemos de reconocer

que la lectura del positivista no es mala en si misma, y hasta puede aportar elementos

valiosos para una indagación. Sin embargo, debemos subrayar en ella dos defectos que

no deben pasarse por alto: el primero consiste en el rechazo, por parte de los

positivistas, hacia cualquier otro tipo de lectura (esta es, sin embargo, una cuestión

externa a la lectura misma, y por lo tanto, superable), mientras que el segundo consiste

en el empobrecimiento de la palabra, que pasa a referir no solo una única cosa,

sino un

“esqueleto” de cosa, es decir, lo que las múltiples manifestaciones de esa cosa tienen en

común, que no necesariamente es lo más esencial (esta es una dificultad ineludible).

***El lenguaje poético o lenguaje barroco*.**

Ante la obra escrita (y en menor medida en las clases y conferencias) de Lacan, Deleuze

y Foucault, así como las de quienes continúan sus teorizaciones, el lector se encuentra

ante un texto complejo. Esto se debe a un número de características que no pretendemos

agotar, sino al menos introducir algunas, con las cuales comenzar nuestra indagación.

Una de estas características es la aparente falta de ilación lógica entre las proposiciones:

de hecho, a veces puede uno sorprenderse de que tres proposiciones, presentadas una a

continuación de la otra, expresan la misma idea de tres maneras diferentes; otras veces,

nos encontramos con que las proposiciones no tienen predicado, son simples imágenes.

Otra característica es que los términos usados no significan lo mismo a lo largo del

texto. También se encuentran términos que resultan neologismos (palabras inventadas),

y juegos de palabras (Básicamente, que una palabra exprese otra al mismo tiempo).

Otros elementos que caracterizan a estas obras es la presencia de ficciones (como hemos

visto en el primer capítulo), modelos extraídos de otras disciplinas (cuya adecuación a

las obras referidas parece escasa). En definitiva, se asemejan a un lenguaje aforístico.

Todas estas características son inaceptables para el positivista, que llama a este estilo

lenguaje barroco (porque piensa que su función es la oscuridad de la expresión):

Lacan usaba el lenguaje con un sentido distinto al convencional; se valía de juegos de

palabras, homofonías, retruécanos, calembours, boutades, equívocos, antífrasis,

sintagmas, oxímoron, palabras valija, crucigramas o bien inventaba un nuevo lenguaje,

con arcaísmos, argot, neologismos, deformando o fusionando palabras comunes:

“hainamoration”, “synthome”, “ourcourant”, “lalangue”, “ornicar”, “parlêtre”,

“alouissance”, “imageaillisse”, “literatere”, “moterialisme”, “troumatsisme”,

“pèreversion”, “forclusión” “hiancia”, “sexuación”, “poubellication”. A veces una

sola letra adquiría validez: el “objeto a” y la diferencia aparecía según esa letra

estuviera escrita en mayúscula o minúscula.3

Dado que la expresión “lenguaje barroco” es despectiva, en este ensayo vamos a llamar

“estilo poético” al estilo de aquellos estructuralistas o post-estructuralistas que

comprendieron la importancia de la lingüística. Este estilo recuerda en cierto sentido al

de los autores que vimos en el primer capítulo, y es por ello confundido por el

positivista con tal estilo. Pero hemos visto como media entre el estilo poético del siglo

XIX y el de los post-estructuralistas la posibilidad de “validar” el ser de su objeto, por

lo que hay grandes diferencias entre ambos, aunque a simple vista no lo parezca.

Pero desviémonos un breve momento para atender otra cuestión: la de cómo tuvo lugar

un texto que cumpla con las exigencias del positivista, ya que obviamente no es para

nada natural. En efecto, la mayor parte de nuestros pensamientos son intuidos como

principios (esto no implica que creamos que provienen de algo externo a nosotros, de un

daimón, por ejemplo), y en todo caso lo que hacemos es inventarnos razones para

afirmarlos cuando deseamos transmitirlos a nuestros escépticos semejantes (lo cómico

de todo esto es que nuestros semejantes son escépticos porque lo que transmitimos no es

sino algo muy personal, así como es personal también lo que ese semejante cree):

Hace ya mucho tiempo que viví las razones de mis opiniones. No tendría yo que ser un

tonel de memoria si quisiera tener conmigo también mis razones? Ya me resulta

demasiado incluso retener mis opiniones; y más de un pájaro se escapa volando.4

La transmisión de nuestros pensamientos parece necesitar entonces un orden lógico que

lo valide para su objetivación (para que sea aceptado por los demás):

Adaptarse a la capacidad de la plebe no es entonces esconderle la verdad, es al

contrario revelársela en la medida de lo posible. La prudencia es más una pedagogía

de la verdad que del secreto; por medio de concesiones lexicológicas y prácticas

inofensivas para el sabio, dispone a un pueblo de orejas torpes a escuchar la verdad

con dulzura.5

La ordenación lógica de las proposiciones, que fue llevada al límite por Spinoza,

consiste en un camino de síntesis, solo para adaptarse a la necesidad de demostración.

Pero el verdadero pensamiento, el pensamiento del sabio, es para el autor, analítico: va

de los principios a las cosas del mundo. Se deja ver que el orden en los textos es

artificial, una adaptación a las necesidades del público, y no una expresión del

pensamiento verdadero. En definitiva, no es sino una ilusión el creer que el

recorrido de

los textos que leemos es el recorrido que el autor siguió para alcanzar su conclusión. Su

pensamiento fue, en realidad, de la conclusión al recorrido (quien haya leído primero las

Meditaciones metafísicas, de Descartes, y luego la introducción a estas, dirigida a sus

superiores, seguramente sintió, como quien escribe este ensayo, una gran decepción):

Siempre he estimado que las dos cuestiones de Dios y del alma eran las que

principalmente requieren ser demostradas, más por razones de la filosofía que de la

teología; pues aun cuando a nosotros los fieles nos basta la fe para creer que hay un

Dios y que el alma humana no muere con el cuerpo, no parece ciertamente que sea

posible inculcar nunca a los infieles religión alguna, ni aun casi virtud moral alguna, si

no se les da primero la prueba de esas dos cosas, por la razón natural.6

En definitiva, todo pensamiento es en realidad aforístico, y si lo encontramos en los

libros presentado como sucesión lógica de proposiciones, esta sucesión no representa la

llegada del pensador a su pensamiento, sino simplemente una justificación de este.

En esta indagación, sin embargo, no hemos de justificar el lenguaje o estilo

poético solo

criticando otro, sino que debemos alcanzar una justificación de tal lenguaje en si mismo.

El lenguaje poético introduce, más allá de su complejidad, lo “maravilloso” (que

explicaremos en el próximo capítulo), enriquece las palabras, que por lo general están

desgastadas, para poder expresar o transmitir lo particular (la verdad del sujeto).

***Medios o recursos poéticos*.**

La poesía nos deja ver a simple vista el protagonismo que tiene en ella el significante.

Las palabras que en la poesía encontramos no se hallan tan solo por lo que quieren

decir, sino también por sus características significantes. En efecto, con solo referirnos a

la rima encontramos una razón para percibir que la selección de las palabras se juega

más del lado del significante que del significado. Quien quisiera leer un poema en

función del significado únicamente y, en función de eso, quisiera cambiar una palabra

por otra que parezca significar lo mismo, cometería un grave error. Lo mismo ocurre en

la interpretación, cuando se piensa que el contenido de las manifestaciones de lo

inconciente está determinado por el significado y no por el significante. Lo inconciente,

como hemos visto ya, cuenta para la elaboración del sueño con recursos poéticos:

Elipsis y pleonasmo, hipérbaton o silepsis, regresión, repetición, oposición, tales son

los desplazamientos sintácticos, metáfora, catacresis, antonomasia, alegoría,

metonimia y sinécdoque, las condensaciones semánticas, en las que Freud nos enseña a

leer las intenciones ostentatorias o demostrativas, disimuladoras o persuasivas,

vengativas o seductoras, con que el sujeto modula su discurso onírico.7

Lamentablemente no podemos mostrar aquí de qué manera cada recurso actúa.

Solo vamos a tomar un ejemplo y luego intentaremos ver las dos formas generales. El

ejemplo será el de la regresión, ya que hemos citado un pasaje de Freud en *Pegan a un*

niño, y así será más fácil de explicar. Generalmente se suele malinterpretar los estadios

de la libido como momentos evolutivos instintivos o fisiológicos. Tome como se los

tome, se hace necesario reconocer que si un adulto muestra una regresión no se trata de

una vuelta a un estadio evolutivo anterior, sino que tal regresión se debe al carácter

significante de la manifestación inconciente de la que se trate. En *Pegan a un niño*, lo

hemos visto, la expresión “ser pegado” sufre un desplazamiento sintáctico determinado,

que lleva a tal expresión a mostrarse en la fantasía en tres diferentes etapas.

El desplazamiento sintáctico de que se trata en este caso es la regresión, pero no es sino

una desplazamiento sintáctico (es decir, no es una “vuelta a lo primitivo”).

Recordará el lector que hemos visto que las dos leyes de lo inconciente, del proceso

primario son la condensación y el desplazamiento. Vimos también que esas leyes no son

tales porque lo reprimido se “coloque” en un “recipiente” que le “da” su “forma”, sino

que tales leyes dependen de la naturaleza misma de lo reprimido: ser restos verbales.

Ahora bien, si tales leyes dependen entonces del lenguaje, pues tratamos con restos

verbales, podemos decir entonces que la condensación es metonimia (sintagma) y el

desplazamiento metáfora (paradigma). Un significante se mostrará relacionado a otro en

tanto sea metáfora o metonimia de ese otro (relación significa semejanza y oposición).

Conocer las leyes con que se genera un discurso es solidario de ser capaz de leerlo. Una

lectura a la letra requiere por lo tanto del reconocimiento de tales leyes. Sin embargo,

una lectura en tales términos resultaría terriblemente trabajosa. Otra vez, los límites a la

búsqueda de una lectura que agote la significación deben ser determinados por un

elemento externo: las razones para realizar tal lectura. El requisito mínimo para la

lectura a la letra es la atención flotante, el no comprender de manera anticipada.

El cumplimiento de tal requisito recompensa con resultados que parecen surgir "por si

mismos", sin un trabajo especial, aunque claro, son siempre a posteriori de la lectura.

Hemos reconocido a la poesía el titánico mérito de haber dado lugar a lo que la ciencia

desprecia: la diferencia, lo que hace particular a lo particular.8

Sin embargo, debemos distinguir una cuestión de gran importancia: los medios o

recursos poéticos tienen como primera función la belleza, y luego la transmisión de un

mensaje. Cuando este orden se invierte (dentro del arte) nos encontramos ante una obra

mediocre, ante una negación de lo inmediato por un más allá que lo justifique.9

En cambio, el estilo poético en los textos de los autores de los que hablamos implica

una inversión del orden: el mensaje que se quiere transmitir toma prevalencia sobre la

belleza. Como tales textos no se hallan dentro del arte, tal inversión no solo no es

criticable, sino que es necesaria. Al comprobarse esta distinción, la critica

positivista de

que el estilo poético es un simple “ejercicio de estilo” y no un texto real, pierde sentido.

La verdadera continuidad entre la poesía y el estilo poético no está entonces en esa

aparente coincidencia (que resulta no ser tal), sino en el tratamiento de la veracidad y la

verosimilitud y en el efecto poético. Así como el arte hace uso de la ficción (como

también lo hicieron Kierkegaard y Nietzsche), el estilo poético hace también uso de ella.

En lugar de buscar la veracidad, la exactitud de los casos concretos que se muestran, se

busca la verosimilitud, la posibilidad de reconocer algo como posible que permita

transmitir la idea expuesta. No solo se reduce esto a los casos concretos, sino que ocurre

lo mismo con los modelos extraídos de otras disciplinas. Aun si su analogía no puede

llevarse al extremo, sería insensato pedírselo, después de todo, una analogía no es la

cosa misma que se quiere exponer, sino un modelo a partir del cual se organiza la

exposición. Por otro lado, el efecto poético es el mismo que se produce en la obra de

arte. Recordemos que Heidegger llama *Poesía* a toda obra de arte, y *poesía* a la poesía

en si misma. Esto es así porque el efecto de la poesía es posible de lograr a través de

cualquier medio artístico. En esto el estilo poético es equivalente al arte. El efecto

poético consiste en hacer lucir la palabra, en romper la comprensión anticipada para

anular el efecto reductor de esta. Continuaremos esta cuestión en el siguiente parágrafo.

Función y límites del uso de los medios poéticos.

Si el efecto poético es el mismo en el estilo poético y en la poesía, no es casualidad que

tanto Lacan como Pizarnik (muy probablemente la más grande poeta argentina) hagan

referencia al mismo pasaje de Mallarmé. Así lo refiere Pizarnik:

Lenguaje hecho de palabras – monedas gastadas.10

Y así es como lo refiere Lacan, con respecto a la *palabra vacía* (la que se genera el

paciente de acuerdo a la regla fundamental que ya referimos) en psicoanálisis:

Para que no sea vana nuestra caza, la de los analistas, necesitamos reducirlo todo a la

función de corte en el discurso; el más fuerte es el que forma una barra entre el

significante y el significado. Aquí se sorprende al sujeto que nos interesa, puesto que al

anudarse en la significación, lo tenemos ya alojado bajo la égida del preconsciente.

Por donde se llegaría a la paradoja de concebir que el discurso en la sesión

analítica

no vale sino porque da traspiés o incluso porque se interrumpe: si la sesión misma no

se instituyese como una ruptura en un falso discurso, digamos, en lo que el discurso

realiza al vaciarse como palabra, al no ser ya sino la moneda de cuño desgastado de

que habla Mallarmé, que la gente se pasa de mano en mano "en silencio" .11

En psicoanálisis se produce un pasaje de la palabra vacía, que no parece tener relación

con el sujeto, a la palabra plena, aquella densa en sentido gracias a la interpretación.

De manera semejante, el estilo poético, como la poesía, en su manera de usar el

lenguaje, obliga al lector, en primer término, a suspender momentáneamente el juicio

acerca de lo leído. En lugar de invitar a la comprensión anticipada, a la ilusión de un

único significado para cada significante, obliga al lector a reconocer la densidad de las

palabras, la posibilidad de malentendido. Ahora bien, si el lector es incapaz de tolerar la

angustia que le genera esta "certeza" de malentendido, tomará seguramente una actitud

como la del positivista, mientras que si es capaz de sostenerla, explorará la riqueza de

significación que tal texto contiene. El efecto poético renueva esas monedas o

palabras

gastadas, rompiendo el enlace supuestamente necesario entre significante y significado;

desocultando la particular verdad del sujeto que la emite y que se cubría en el universal.

33

En el parágrafo llamado *El origen de la poesía según Nietzsche* del primer capítulo se

vio como para el autor la melodía es la fuente inagotable de las imágenes sin relación

lógica entre si que pueblan la poesía. Veamos un poema de Poe como ejemplo:

Amada! Entre serias penas que se amontonan alrededor de mi senda terrestre

(Horrible senda, alas!, donde no crece ni siquiera una rosa solitaria).

Mi alma, al menos, tiene un alivio soñándote, y allí conoce un Edén de suave reposo.

Y así tu memoria es para mí como una lejana isla encantada en un tumultuoso mar.

Un océano palpitando lejos y libre con tormentas pero donde

Al mismo tiempo serenos cielos continuamente sobre esa brillante isla sonríen.12

En este poema puede verse con suficiente claridad de qué manera el efecto que una

memoria ejerce sobre el autor es expresado por la sincronía de un número de imágenes.

Si nos preguntásemos cual es la realidad en este poema, la memoria o la isla, debemos

responder, según hemos visto ya, que las dos cosas. La descripción de la isla, sin la

memoria a la que asemeja en su efecto sobre el autor, no sería, como así tampoco sería

la memoria dejada a si misma, siendo una memoria que cualquiera pudiera conocer con

solo nombrarla (tan general que sería nada). Se trata de una memoria particular, que no

podría ser determinada o expresada por ninguno de los caracteres de la isla, pero que si

puede serlo por el entrecruzamiento de tales caracteres.

Algo muy similar ocurre con el lenguaje o estilo poético: cada significante produce un

efecto de significación según el lugar que ocupe en la estructura, por lo que no

podremos reducirlo a un significado prefijado. Pero además, dado que surgirá en

distintos lugares del discurso, no podemos reducirlo siquiera a un significado único cada

vez que lo encontremos. Esto es muy importante, porque significa que no hay un código

oculto, una tabla de relaciones univocas que encontrar, sino que cada significante puede

significar algo nuevo cada vez que aparece. Por lo tanto, no se puede llegar a una

concesión con la exigencia de que cada término signifique algo determinado. En el

lenguaje poético, para cada ocasión que reencontramos un término, debemos volver a

buscar la significación (es decir, nunca sabremos finalmente qué significa).

La función del lenguaje o estilo poético es entonces, en términos generales, enriquecer

la palabra, pero esto se busca a su vez para transmitir y enseñar a “ver” lo particular.

Para entender esto me parece buenos ejemplos las obras poéticas de Goethe donde

describe lugares visitados (imagine el lector qué ocurriría si el autor se conformara con

decir: “aquí hay personas, edificios, animales y árboles, como en todas las ciudades”) y

también la manera en que el artista figurativo se prepara para decidir el contenido de su

obra (pensemos en un pintor que dijera: “voy a pintar este árbol en tanto concepto de

árbol”); por suerte ambos tipos de artistas respetan y aprecian lo individual (uso la

palabra “particular” cuando hablo de seres humanos únicamente), no solo como medio,

sino esencialmente por lo individual mismo.

Pero la misma forma en que justificamos el estilo poético nos lleva a hablar de límites.

Hay muchos autores que abusan de este estilo, del mismo modo (aunque en el sentido

inverso) en que hay otros que abusan de la literatura. Como hemos visto, es un abuso de

la literatura poner lo expresado por sobre lo bello; a la inversa, es un abuso del estilo

poético en textos de ciencias humanas el poner lo bello por sobre lo expresado.

A pesar de parecer a primera vista un lenguaje escrito bajo el efecto de un apremiante

impulso creativo, como ocurre con la poesía, es todo lo contrario, el fruto de un cúmulo

de reflexión sostenida que alcanza una expresión cuyo estilo está enlazado a su

contenido tan especial. Debemos concluir que su uso tiene una función específica, y que

si no hemos de encontrarnos en la misma necesidad, no hay razones de utilizar tal

lenguaje, mientras que, sin dudas, tal lenguaje es indispensable en otras condiciones.

34

***Conclusiones*.**

Podemos preguntarnos ahora como se produjo la entrada de lo particular y lo individual

a un discurso científico como las ciencias humanas. No se trató, ciertamente, de algún

tipo de intuición especial o de inspiración poética, sino de una transformación de la

observación del científico. Para la experimentación la individualidad, lo particular, es un

accidente, un mero obstáculo para la inducción. Pero para la clínica, inversamente, es el

rasgo particular, distintivo, el que permite una verdadera nosografía (clasificación):

Esta reorganización formal y de profundidad, más que el abandono de las teorías y de

los viejos sistemas, es la que ha abierto la posibilidad de una experiencia clínica; ha

retirado el viejo entredicho aristotélico: se podrá al fin hacer sobre el individuo un

discurso de estructura científica.13

Esto produce una gran transformación en la manera de ver el objeto de estudio. No se

tratará ya de encontrar aquel rasgo en común, que permite reconocer lo general en el

individuo, sino que la indagación de la estructura que conforman tales rasgos es la que

determina. Hay aquí una consecuencia importante: una lectura estructural implica que la

falta de algo puede ser un rasgo, un indicio. Piénsese en qué transformación conceptual

ha de acontecer cuando lo determinante del indicio era su “ser”, y ahora lo que “no está”

puede ser determinante. Lo que se produce es una desustancialización de los indicios,

estos no determinan por su “ser” (y si no es por su “ser”, entonces ya no hay por qué

creer que ha de ser algo predeterminado), sino por su oposición en la estructura.

La posibilidad de un discurso de estructura científica sobre lo individual nace entonces

con la clínica, y ambos términos se implican. No fue un descubrimiento “poético” en

términos estrictos, pero si fue un descubrimiento que respecta a un modo de visión, de

lectura, pues solo en el lenguaje puede haber sobredeterminación (malentendido).

Ven con todos sus ojos las criaturas lo Abierto.

Sin embargo, nuestros ojos están como al revés

Y colocados alrededor de su salida libre como trampas.

Así, lo que está fuera solo a través del animal nos llega.

Porque ya al tierno niño damos vuelta y lo obligamos

A mirar atrás, al mundo de la forma, no a lo Abierto,

Que tan profundamente transparenta la faz del animal.

*Libre de muerte. Nuestras miradas ven a ésta sólo.*14

En la clínica del psicoanálisis, el analista debe hacer como si no supiera nada (y es que

de hecho no sabe nada sobre la particularidad del sujeto analizado), no debe apresurarse

a comprender, a reducir a la teoría lo que se presenta ante él. Lo particular que debe

interpretar el psicoanalista de su paciente es el deseo, del cual el paciente no sabe, pero

que se manifiesta en su discurso y en otras manifestaciones de lo inconciente. El

deseo

es la verdad particular del sujeto, que no es articulable en palabras aunque se muestra

articulado en los síntomas. Esto hace que la lectura a la letra sea obligatoria en la

práctica del psicoanálisis, puesto que solo tal lectura da cuenta de lo particular.

El deseo es irreductible, pues no es su objeto algo dado de antemano, ni siquiera algo

que, a pesar de su contingencia, sea permanente. Esto es algo que las ciencias humanas

deben esforzarse por sostener contra las tendencias globalizadoras, que buscan reducir

el deseo a la demanda, a un universal que satisfaga a todo ser humano:

La globalización no es sino la manifestación diacrónica, fenoménica, de aquella

operación estructural del capitalismo, que consiste en la universalización de lo Uno,

evitando con ello el efecto desorganizador de la "diferencia" que segrega su misma

maquina discursiva.15

Y no es esto un "capricho" teórico: el intento de reducir el deseo a la demanda tiene

consecuencias tangibles, aunque no se las quiera reconocer en su implicación.16

35

Empezamos esta indagación con la concepción romántica de lo inconciente. Lo

inconciente era para el romanticismo una falta de ley, de determinación. Lacan dice de

este concepto de lo inconciente que *no es*, es decir, que es nada, y tiene algo de razón.

Para la ciencia, lo que no tiene ley no es, por lo tanto el concepto de lo inconciente no

sería siquiera un concepto, porque nada puede decir de ello. Pero no por eso tenemos

que aceptar esta mirada tan estrecha de la ciencia, pues podemos decir que el

romanticismo, a pesar de sus errores graves, que lo hacen inaceptable hoy en día, fue la

única concepción que enfrentó a la modernidad (desde dentro, y he allí su peor error).

Que algo no tenga determinación no significa que no sea. En la filosofía de la historia

de Hegel, por ejemplo, se toma como momento negativo de la historia las pasiones de

los individuos. Estas pasiones, al ser individuales, no son, es decir, son el puro producto

de la falta de ley, de determinación. Estas pasiones, por lo tanto, no tienen posibilidad

de desarrollo, ni derecho alguno. Pero si aportan el movimiento negativo que da lugar a

la negación de la negación, la superación; por lo que el autor las considera “un mal

necesario”. Para Kierkegaard el primer momento es el de la inclinación individual, el

segundo es el de la ley, y el tercero el de tal inclinación individual elevada a lo

categórico, por lo que fue el más adelantado de su época en relación a esta cuestión.

El descubrimiento de la legalidad y la naturaleza de lo inconciente (incluyendo la

exterioridad del lenguaje) es el punto de partida para defender la irreductible

particularidad del deseo. Esta cuestión incumbe sin embargo a toda ciencia del hombre,

debiendo realizarse sin embargo una redefinición de lo que se entiende por tal hombre.

Una de las metas centrales de tales esfuerzos será, como lo hemos visto, el

reconocimiento de la imposibilidad de exclusión de lo que se muestra como sintomático

(sea cual sea el nivel en que se de). Un excelente ejemplo puede ser la manera en que

Mircea Eliade (etnólogo) subrayó toda su vida el error de llamar pensamiento primitivo

a las creencias de las culturas antiguas y mentiras a sus mitos. El autor demostró

suficientemente que tales narraciones y mitos tienen su valor principalmente como

maneras de interpretación de la realidad, y que implican concepciones complejas y

elaboradas, no simples degradaciones del pensamiento moderno o falta de las

determinaciones de este (es decir, no pensar igual no implica no pensar).

Este fue el último capítulo de teoría (lamentablemente la exposición fue muy parcial,

pues hemos debido limitarnos a lo que respecta al lenguaje), el siguiente capítulo

será

un intento de aplicar la lectura “a la letra” a la poesía.

Notas

1. Nietzsche, *Consideraciones intempestivas*. Ed. Aguilar, 1949. *Schopenhauer como*

educador, Parágrafo 6. Pág. 228.

2. Si bien los relatos de Poe *La carta robada* y *Los crímenes de la calle Morgue*

muestran con mucha claridad las ideas de Poe, a mi entender la obra en que mejor se

expresan sus ideas es en *El misterio de Marie Rogêt*. Poe es mi escritor favorito en

literatura así que no puedo dejar de recomendarlo. Además de lo expresado, otra

crítica que hace el autor y que tiene que ver con lo que hemos visto en el capítulo

anterior es hacia el rechazar la validez del entrecruzamiento de indicios. El

positivista ve todo de manera aislada, y como cada indicio no determina en si mismo

(sino estructuralmente), niega la posibilidad de determinación a partir de estos.

3. Sebreli, *El olvido de la razón*. Ed. Sudamericana, 2006. Capítulo siete, Pág. 267.

4. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*. Ed. Centro editor de cultura, 2003. De los poetas,

Pág. 103.

5. Jacquet, *Spinoza o la prudencia*. Ed. Tinta limón, 2008. Primera parte, Pág. 17.

6. Descartes, *Meditaciones metafísicas*. Ed. Terramar, 2004. Introducción, Pág. 105.

7. Lacan, *Escritos*. Ed. Siglo XXI, 2008. *Función y campo de la palabra*, Pág. 259.

8. Nietzsche, en la tercera y última parte de *La genealogía de la moral*, demostró suficientemente que la ciencia es la forma refinada del desprecio del mundo. Esto, que parece paradójico, no lo es si pensamos que el mundo real (no el de los conceptos) nos muestra su absurdo y contradicción. La ciencia, en su deseo de reducir lo diferente a lo uno, no hace sino despreciar el mundo. Es cierto, sin embargo, que hubo pensadores, como Spinoza y Goethe, que buscaron el conocimiento sin menospreciar por ello lo particular, pero su superioridad consiste justamente en no haber negado el absurdo y contradicción del mundo.

9. No puedo extenderme mucho al respecto pero quiero reafirmar que el arte no es un mero medio justificado por fines externos, sino un fin en si mismo. La razón por la cual la poesía busca la belleza no es para transmitir mejor su mensaje, sino por la belleza misma. En la antigüedad, por ejemplo, los dioses solo se interesaban por lo estético, lo bello. Un poeta será reconocido por los dioses y dignamente recordado

por la belleza de sus poemas y no por lo que estos expresen.

10. Pizarnik, *Prosa completa*. Ed. Lumen, 2008. Artículos y ensayos, Pág. 197.

11. Lacan, *Escritos*. Ed. Siglo XXI, 2008. *Subversión del sujeto*, Pág. 762.

12. Poe, *Poesía completa*. Ed. Ediciones 29, 2005. *A F.* , Pág. 77.

13. Foucault, *El nacimiento de la clínica*. Ed. Siglo XXI, 2006. Prefacio, Pág. 8.

14. Rilke, *Elegías a Duino*. Ed. Centro editor de América latina. Octava elegía, Pág. 36.

15. Hodgson, *Una política del discurso*. Ed. Quadrata, 2005. Introducción, Pág. 10.

16. En dos formas de tratamiento de las neurosis, anteriores a la específicamente psicoanalítica (sugestión e hipnosis), Freud encontró que no solo los síntomas volvían en cuanto el paciente se distanciaba de alguna manera de su médico, sino además (y lo que es más importante) que los pacientes parecen “defender” sus síntomas, a pesar de pedir explícitamente una solución al médico. Esto significa que el síntoma dice algo, y que el tratamiento no puede consistir simplemente en el alivio de los síntomas (y de hecho la terapéutica es solo una dimensión secundaria del psicoanálisis). Si no se reconoce cual es el deseo inconciente que ha debido manifestarse en forma de síntoma, sueño, lapsus, chiste, y demás, de poco sirve coartar tal manifestación, pues pronto nos encontraremos con una nueva.

Cap. V. Posible aplicación en la poesía

***Particularidad de la obra de Pizarnik*.**

Fue la poesía la que a lo largo de los siglos (y a pesar de la presunción de que el

conocimiento ha de serlo necesariamente de lo general) la que sostuvo con firmeza el

lugar de lo individual en las obras escritas. Y no solo eso, sino que enseñó además que

no hay una única manera válida de interpretar los textos (aunque no fue la poesía la que

despreció lo manifiesto, la apariencia, en función de lo insinuado), enriqueciendo

incesantemente la expresividad de las palabras. Es cierto que la filosofía puede

cuestionar lo que parece evidente, pero lo hace solo conceptualmente, limitándose a

aquello que cree que puede ser, mientras que la poesía lo cuestiona incluso al nivel del

lenguaje, no presuponiendo, y por lo tanto, no limitándose en su comprensión.

Los modos de interpretación de la poesía, por otro lado, evolucionaron junto con los

modos de interpretación de las ciencias (aunque no podemos asegurar cual fue la que

movió a la otra a evolucionar). En la obra *El rey Lear*, de Shakespeare (una de sus

mejores obras), nos encontramos con una forma de interpretación típica de su época, el

mensaje que no puede expresarse abiertamente (o que no puede ser reconocido por los

hombres sensatos), es expresado de forma misteriosa por el bufón (o por el insensato):

Nunca han estado los locos en menos gracias que este año.

Porque los cuerdos se han convertido en estúpidos,

Y no saben ya como llevar su ingenio.1

Notemos la oposición de estrategias que en la obra se produce entre Cordelia, la única

hija fiel a su padre el rey, que no puede evitar decir a su padre la verdad francamente y

es castigada por ello, y el bufón, que también dice la verdad al rey, pero de manera

disfrazada de absurdo, para evitar el castigo. Esta idea del sensato que no puede ver la

verdad (el rey) y el bufón o loco que si la ve, pero no puede expresarla claramente, era

muy común en las obras de la época anterior a los dramas de Shakespeare, y podríamos

pensar que acaba por transformarse en la idea romántica de que solo los que no tienen

reflexión tienen genio. Esta es una concepción de la interpretación completamente

diferente de la que vemos en este ensayo, pero nos vale como demostración de que hay

diferentes modos de concebir la interpretación en la literatura.

Ahora bien, la manera de lectura y escritura que nosotros indagamos es otra, y en este

capítulo intentaremos aplicar la lectura “a la letra” a la poesía. Esta poesía a la que

hemos de aplicar tal lectura ha de concordar en su concepción de la escritura a la lectura

a la letra, pues de otro modo no encontraríamos en ella lo que el autor quería transmitir.

Sin embargo, quizá sea posible aplicar a todo tipo de escrito (de seguro la riqueza de los

resultados variaría en gran medida, pero solo cuantitativamente). Los rasgos generales

de una escritura que valga la pena leer a la letra han de ser: una apariencia de absurdo,

una recurrencia de significantes, una ubicación temporal relativamente estrecha, y un

estilo no excesivamente formal, es decir, no excesivamente prosaico.

Hay dos tipos básicos de escritores que escriben así: los que por miedo a la torpeza (lo

opuesto a la gracia) escriben de tal modo para cubrirse de oscuridad (estos seres

pusilánimes son el ejemplo perfecto del abuso del estilo del que tratamos en el capítulo

anterior), y los que desean expresar algo de modo bello (el ocultarse de los primeros no

debería ser considerado bello), pero que esencialmente desean expresar algo que por

otros medios sería inexpresable. Los segundos son poetas verdaderos, y su número es

muy reducido. Uno de estos poetas es Rimbaud, a quien hubiera elegido de no ser

porque hace un año una persona (a quien agradezco infinitamente) me presentó la obra

de alguien que me atrapó aun más que Rimbaud: Alejandra Pizarnik. Sus poemas

sorprenden por su brevedad, pero sorprenden más por su efectividad expresiva absoluta:

Leyendo propios poemas

Penas impresas trascendencias cotidianas.2

Apenas siete palabras que dicen mucho más si nos atrevemos a leerlas. Especialmente la

oposición “trascendencias – cotidianas” es muy significativa. En efecto, estas dos

palabras parecen oponerse, pero si las leemos en función del resto de la obra notaremos

que en su poesía lo cotidiano es hecho trascendente y lo trascendente hecho cotidiano.

El efecto poético no consiste en lo exótico, lo nuevo por lo nuevo mismo, sino en el

abrir lo cotidiano, volverlo trascendente (veremos esto al cierre del capítulo).

El estilo de Pizarnik es difícil de leer literalmente, por lo que el lector puede optar por

enfadarse y abandonar la lectura, o seguir leyendo (con memoria flotante), hasta que los

significados comienzan a aparecer. Entonces descubrimos que nada es lo que parecía

ser, y que si hubiésemos pretendido comprender anticipadamente no hubiéramos

comprendido nada realmente. Un ejemplo, que me parece central para entender su

concepción de la poesía, es que llamase a Lichtemberg “mi amadísimo”, mientras

afirma como mérito suyo el haberle puesto nombres a sus pantuflas; o la siguiente frase:

Alguien se maravillaba de que los gatos tuvieran dos agujeros en la piel, precisamente

en el sitio de los ojos.3

Si alguien pretende comprender inmediatamente esto, la interpretación más común será

seguramente que la autora se mofa de tales personas por su ingenuidad o como quiera

que se denomine a la capacidad de asombrarse, tal y como se mofaban los escépticos:

Y por qué no te admiras de que siendo tres aquí, solo tenemos cuatro ojos? 4

Sin embargo, hace falta leer su obra entera y esperar a que tales expresiones adquieran

el significado adecuado: la autora no se burla, sino que encuentra en la capacidad de

sorprenderse de tales personas el efecto poético llevado a la vida misma.

***El silencio y las palabras*.**

No alcanza con que interpretemos las ideas en función de su contexto,

primeramente

porque sería deshonesto de nuestra parte llamar a eso lectura a la letra (ya que al buscar

ideas no partimos del significante), pero también porque la obra de Pizarnik difícilmente

permita hacerse una idea de lo que hemos de buscar. Debemos encontrar palabras que

aparezcan una y otra vez, con el fin de descubrir su determinación. Para ello nos

centraremos en una obra de la autora llamada *El árbol de Diana* (la mejor a mi parecer),

dado que con esta obra aparece por primera vez la escritura que hemos descrito.

Hemos dicho ya que el poeta usa las palabras del mismo modo que el escultor usa el

mármol, como materia prima. No es el mármol el que define la obra, sino el plan del

escultor, así como no son las palabras las que definen un poema, sino el plan del poeta.

Este hace uso de ellas sin depender del uso cotidiano que se hace de ellas, las moldea y

las hace lucir, abriendo las múltiples posibilidades de interpretación. En la obra de

Pizarnik son las palabras mismas una de las cuestiones centrales de sus poemas:

Danzando como palabras en la boca de un mudo.5

Este verso, más allá de su belleza, nos muestra lo imposible de una interpretación que se

pretenda ingenua. Conocemos cada uno de los significados de las palabras

usadas, pero

eso no nos acerca en lo más mínimo a la comprensión del verso. Sin embargo, al buscar

otros lugares donde aparezca la palabra “palabra”, podemos encontrar que pareciera que

la autora refiere a una inefectividad de las palabras:

Pero yo solo sé que tengo mis propias palabras que me vuelven.6

Y esto no lo vemos simplemente buscando la palabra “palabra”, sino también buscando

otra que parece oponérsele: el silencio (otros lenguajes que la palabra, incluyendo el

grito). Ya en la obra de Rimbaud se expresa la idea de un manifestarse por el silencio:

Yo escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos.7

El silencio parece ser, no solo una forma de expresión (un conjunto de lenguajes)

diferente de la palabra, sino además una denuncia de su vanidad:

Como un poema enterado / del silencio de las cosas / hablas para no verme.8

Si leemos *Árbol de Diana* en función de lo visto, encontraremos dos oposiciones, es

decir, dos pares de palabras que parecen en oposición: palabra – silencio; habla – canto.

Pero no debemos permitirnos ser absorbidos por la seducción de estas dicotomías,

empezando a poner todas las demás palabras de uno u otro lado, hemos de

intentar

encontrar de qué manera se podría hacer posible a estos elementos cambiar de posición.

El habla, en efecto, parece ser una modalidad de la palabra, modalidad que la vuelve

vana. Se habla para no decir nada, para no decir diciendo. Ante esto se presenta la

posibilidad del silencio, el reconocimiento de un más allá de la palabra, de lo

inexpresable por la palabra en el habla, y por lo tanto, un rechazo de esta. En el silencio,

sin embargo, están contenidos otros lenguajes, que permiten expresar estas cosas

inexpresables en el habla (la autora nombra, por ejemplo, el lenguaje de los cuerpos).

Lo que encontramos entonces, sería una forma de terquedad, por la cual se abandonan

las palabras en función de otro lenguaje que exprese lo que parece inexpresable para

estas. Afirmar esto es válido e inválido al mismo tiempo, pues si bien es cierto que es lo

que parece que encontramos, si afirmamos esto estaríamos diciendo que la autora no es

poeta, pues la poesía hace uso de la palabra únicamente. Pero nos queda para solucionar

esta aparente paradoja un término de nuestras dicotomías, el canto:

He dado el salto de mí al alba.

He dejado mi cuerpo junto a la luz

Y he cantado la tristeza de lo que nace.9

El canto es otra modalidad de la palabra, diferente del habla. El habla es cómoda, es

decir, que no incomoda, pues dice sin decir nada, mientras que el canto es incómodo,

inhóspito, pues abre la palabra a una indeterminación de significaciones:

Pero tu sabes que un día se libertarán, irrumpirán, y nunca dirás las palabras de todos,

aquellas que no aceptan servirte porque a ti no te sirve.10

Al costo de la comodidad, de la seguridad de las palabras gastadas (las palabras en el

habla) cuyo significado común a todos se empobrece a cada momento, en el canto la

poesía encuentra una nueva forma de la palabra (*símbolos que cada poeta se forja en su*

soledad, según la autora). Quizá ahora si podamos comprender la siguiente expresión:

Por eso, contra el silencio y contra la palabra: un piano.11

Y no me atrevo a expresar con mis palabras lo que Pizarnik expresa tan perfectamente:

Acercarse al piano y dejar que cante es acercarme al piano y dejarme cantar.12

El silencio y la palabra se oponen, pero hay una salida de esa dicotomía y es el canto.

Solo encontrando la significación de estos términos nos fue posible notar que la autora,

refiriéndose a otro poeta (Henri Michaux), hablaba al mismo tiempo de si

misma, aun

cuando el piano en el caso del poeta nos pudiera despistar en un comienzo.

Pero lo más importante que debemos tomar del pasaje citado es la expresión *dejarme*

cantar. La poesía, según la autora, *se desentiende de lo que no es su libertad o su*

verdad. Sin embargo, no debemos suponer a partir de esto que no tiene ley, como se

hizo en los siglos pasados. Su ley es diferente a otras formas de escritura, solo eso.

Por *dejarme cantar* podemos entender, entonces, no una pasividad sino una receptividad

a lo que se suele llamar inspiración (a mi juicio la inspiración existe, solo que no nos

viene desde fuera, sino de lo que llamamos espíritu, la orientación o sentido que

imprimimos a nuestra vida), sin que por ello el escribir sea un mero garabatear palabras:

En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo

lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema.13

***La memoria y la visión*.**

Hemos avanzado un poco, despejando cuatro palabras centrales en la obra de Pizarnik.

Pero no podemos conformarnos con esto, pues despejar nuevas puede servirnos también

para determinar mejor las que ya tenemos. Dentro de *Árbol de Diana* encontramos más

palabras recurrentes, como sombra, viento, espejos, noche, memoria y visión. Como no

podemos tratar aquí todas, comenzaremos con las dos últimas:

Ella se desnuda en el paraíso / de su memoria

Ella desconoce el feroz destino / de sus visiones

Ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe.14

Este poema es muy misterioso, pero eso es positivo. En efecto, lo que aquí intentamos

exponer es una lectura estructural, y sin embargo, resulta difícil no darle a la exposición

una forma lineal. Por lo tanto, la dificultad de explicar resulta un refuerzo, pues impide

tal exposición lineal. Recordemos entonces, que lo que hace que una palabra determine

a otra no es su sustancia, sino la oposición, la distancia entre estas.

Partamos entonces de un punto distinto, para reencontrarnos luego con nuestra cuestión:

La pequeña viajera moría explicando su muerte

Sabios animales nostálgicos visitaban su cuerpo caliente.15

Si recordamos ahora lo que vimos en el parágrafo anterior sobre la palabra, sobre como

la palabra común (en el sentido de compartida) asfixia (como muros) por su no decir

diciendo, por no ver los *bordes dentados* de las cosas, no parecerá muy arriesgado decir

que el explicar de la viajera en el poema es tan inútil como la palabra común. De hecho,

que el final diga *su cuerpo caliente*, vuelve vana toda la escena: es tanto vana la

explicación como los propios sabios. La escena es algo así como una ironía, una burla.

Como modalidad de la palabra, el explicar está al mismo nivel que el decir, y la

sabiduría sabe sin saber nada. La autora propone en un poema cerrar los ojos ante esto:

En tanto afuera se alimenten de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los

ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta

que las palabras olvidadas suenan mágicamente.16

Para que las palabras olvidadas suenen mágicamente se pulsan los espejos. Aquí

podemos entender el pulsar (espejos), que parece un absurdo, como el pulsar de pulsar

la lira o el arpa (instrumentos que son conocidos por ser utilizados como base rítmica de

la poesía en la antigüedad; a pesar de que, por su naturaleza, bien podrían haber sido

usados para crear melodías). Ahora bien, podemos preguntarnos por qué se pulsan los

espejos. La autora habla de su sumisión a lo que llama “la hija de la voz”:

Mi tormento resulta de la profusión de las imágenes formuladas en la otra orilla

por

“la hija de la voz”. Asimismo, de una intensa necesidad de verdad poética. Doble

movimiento simultáneo: libertar la fuerza visionaria y mantener un aplomo

extraordinario en la conducción de esa fuerza. Quisiera realizar ese tránsito a la

presencia fulgurante con una precisión tensa que me permitiría dominar el azar y

compensarme de mi sumisión absoluta a la “hija de mi voz”, o inspiración, o

inconciente.17

Esta “hija de la voz” es una de las cosas que se encuentran del otro lado del espejo, y

más específicamente, la que se encuentra al pulsar los espejos. Es un “yo” otro que no

se halla limitado por la vida cotidiana (esto según lo ve la autora; lo inconciente para el

psicoanálisis es otra cosa que ya hemos visto). Pulsar los espejos es entonces un liberar

la inspiración y un abandonarse a ella. Podemos tomar el pulsar los espejos en un lugar

muy cercano al piano y al canto (recordemos: *acercarme al piano y dejarme cantar*).

Y lo que trae esta inspiración son las palabras olvidadas, según el pasaje citado. Pero no

solo eso, pues la palabra en el canto no es igual a la palabra del habla. Lo central es, sin

embargo, poder notar la completa diferencia entre el producto de pulsar los espejos y las

flores nacidas de la astucia. La astucia, como la sabiduría, cree comprender algo:

Todos comprenden lo que nadie / nadie comprende lo que todos.18

Lo que me recuerda un hermoso pasaje de *Poesía y verdad*, donde Goethe cita las

palabras escritas en una pared del ayuntamiento de su ciudad natal:

De un hombre la palabra / es como la de nadie / y deben oírse ambas.19

Este pasaje de Goethe es sin embargo, comparado al de Pizarnik, obsecuente, pues

quiere mediar entre ambos partidos. Sin embargo, no deja de tener algo de razón. Si

Pizarnik debe cerrar los ojos y pulsar los espejos, es porque en su cotidianidad debe

acomodarse a esa sabiduría o astucia. No es una acusación, sino un hacer notar que tal

división interna nos es común e inevitable (para bien o mal) a todos los seres humanos.

Pero volvamos a la interpretación de los pasajes (que no dejan de amontonarse). La

memoria y la visión parecen tener la misma fuente, sin embargo, no podemos identificar

la una a la otra sin más (en ningún caso es válido identificar una palabra con otra, lo

hago sin embargo para poder pasar rápidamente a la cuestión central y ahorrar espacio).

Volvamos al primer pasaje citado en el parágrafo. Tanto la memoria como la visión

parecen tener la misma fuente y ambas se diferencian de la palabra del habla. Es que la

fuente determina su naturaleza, pues ambas se expresan en palabras en el canto. Puede

relacionarse además, el *nombrar lo que no existe* con *la otra orilla*. En efecto, el

presente es asfixiante en su “ser lo que es”, pero lo que está en *la otra orilla* es *lo que*

no existe, es decir, lo meramente posible. Lo posible no posee la determinación de lo

fáctico, lo presente. *Lo que no existe* es libre de tal determinación, pero se moldea en

función del pasado, de la memoria. Esta es la relación entre ambas palabras.

La tarea del poeta.

No vamos a buscar más palabras, pues no era nuestra meta agotar la significación (un

imposible) sino mostrar la manera de ir del texto al sentido. Sin embargo hay una

palabra más que podríamos introducir para cerrar lo dicho en los parágrafos anteriores:

“ingenuo”. Pero la identificaremos con “inocente”, de otro poema más elocuente:

Para significar el único sueño (…)

Para decir la palabra inocente.20

Lo inocente se opone a lo astuto o lo sabio, y en su oponerse nos ayuda a entenderlo

mejor. Lo comprendido está cerrado, no tiene más sentidos que uno, es lo cotidiano

reducido a lo habitual, al hábito. Lo comprendido es la condena, pues es el futuro

determinado sin lugar para la posibilidad (y esto es lo que tiene de asfixiante):

Negarse a que el acto delicado de girar el picaporte, ese acto por el cual todo podría

transformarse, se cumpla con la fría eficacia de un reflejo condicionado. Nada ni nadie

le cerrará los ojos. Las cosas no son solamente cosas; los sueños no son cosas; el amor

no es una cosa. Apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su

advertencia sospechosa. Porque cómo duele negar una cucharita, negar una puerta,

negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria.21

Lo inocente es lo que da lugar a la posibilidad (a lo maravilloso: *la irrupción*

enteramente inesperada de alguien –de algo –que suprime la distancia que separa el

deseo y la realidad), es el no comprender de antemano. Hemos citado ya un pasaje

donde la autora expresa que *la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su*

verdad. Pero eso no es todo, libertad y verdad son propiedad exclusiva de la poesía (por

su encontrarse con el deseo), no hay lugar para ellas en el mundo:

La rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos.22

Esta es una de las expresiones más perfectas de *Árbol de Diana*. Solo hay libertad

cuando somos capaces de ver las cosas más allá de su “ser cosas”. Pero libertad en dos

sentidos: para ver las cosas en su multiplicidad de sentidos, y libertad gracias a este ver,

que abre la posibilidad en relación al futuro (ambas se implican mutuamente):

Escribes poemas / porque necesitas

Un lugar / en donde sea lo que no es.23

Pero esto que decimos es la tarea del poeta en términos más bien generales, tal

concepción aparece por ejemplo en los autores surrealistas, a los que la autora admira,

sin que por ello haya adherir en nada a su estilo. Podemos preguntarnos entonces qué es

lo que lleva a Pizarnik a hacer poesía. Y en este punto debemos prevenirnos de otro

prejuicio: es insultante reducir a un autor a su biografía. Los hechos de una vida podrían

repetirse en otra, sin que por ello cada individuo haya de leerlos de la misma manera y

por lo tanto, sin que influyan sobre cada individuo de la misma manera.

Pizarnik cometió suicidio a los treinta y seis años, pero en lugar de preguntarnos qué la

llevó a suicidarse, deberíamos preguntarnos que la llevó a vivir todos esos años. Ya en

sus primeros poemas podemos encontrar en la autora la función del poetizar: la creación

de si misma. Lo que mueve a Pizarnik a poetizar es la pérdida de su nombre:

Y qué me da a mí,

A mí que he perdido mi nombre,

El nombre que me era dulce sustancia

En épocas remotas, cuando yo no era yo

Sino una niña engañada por su sangre?24

Evidentemente no se trata de su nombre literalmente hablando, sino de su sustancia,

como lo explica el poema: algo que perdure más allá de la variabilidad de si. Ya Hume,

famoso filósofo escéptico, criticó la noción de yo como sustancia. El yo no es una

unidad que subyace a todos nuestros actos, sino una mera ilusión. Pero no criticaríamos

a una ilusión por el mero hecho de ser tal, pues estaríamos sacrificándola a una verdad

que podría ser en igual o mayor medida ilusión también. Si la criticamos es por lo

limitadora de su acción sobre lo humano. Verse a si misma en un yo le impediría a la

autora encontrarse en su propia multiplicidad, reconocerse en lo que es realmente:

Alguna palabra que me ampare del viento, / Alguna verdad pequeña en que sentarme

Y desde la cual vivirme, alguna frase solamente mía / Que yo abrace cada noche,

*En la que me reconozca, / En la que me exista. / Pero no.*25

Es posible pensar, sin embargo, que estos poemas no son sino un duelo de aquel anhelo,

una manera de entrada a su concepción de mundo. Hay tres cuestiones que parecen

mostrar esta permutación (que no significa un borramiento del momento anterior sino

una introducción a una lógica nueva que lo contiene), y que aparecen tanto en su poesía

como en sus artículos y ensayos sobre otros autores. El primero es la idea de que las

palabras nunca alcanzan la realidad, ni en el decir ni en el canto, la realidad siempre se

muestra resistente (*Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa*), mientras

que las palabras solo nombran ausencias; el segundo es la imagen del poeta como

fantasma, que ronda eternamente el objeto de su deseo sin poder acceder a él (esta

imagen aparece a propósito de Breton y también en un relato llamado *El hombre del*

antifaz azul); la tercera es la posibilidad propia del poetizar de una constitución de si, y

al mismo tiempo, de un descubrimiento de si (explica la autora: *escribir equivale a una*

configuración del propio ser: el poeta conoce acerca de si a medida que se va

nombrando, y hasta se informa sobre sus sentimientos más profundos cuando los

expresa mediante palabras). En conclusión, podemos decir que la autora no abandona

su anhelo pasado, sino que lo incorpora en su poetizar como una fuente de esta

actividad, constituyendo esa *otra orilla* de la memoria de la cual surge el torrente de

imágenes con las que la autora crea su mundo, sus posibilidades futuras, y a si misma.

43

Cierre o nueva apertura.

Hemos llegado al parágrafo final, el en apariencia decepcionante momento en que

notamos que lo recorrido no sirve siquiera de fundamento para futuras indagaciones.

Tengo por regla no comenzar una indagación si no se da la condición de que el objeto

supere mis posibilidades. En el indagar, se me hace necesario entonces afinar mi lectura

y aprender cosas nuevas, pero cuando alcanzo la meta descubro que desde mi nueva

ubicación el horizonte parece aun más lejano que antes. Esto implica dos cosas: en

primer lugar, nunca alcanzamos resultados positivos, sino nuevas preguntas; en

segundo

lugar, si no puedo aprehender el objeto con mi acción, significa entonces que el objeto

es más complejo de lo que suponía, por lo que supone un desafío aun mayor.

Este reconocimiento será solo decepcionante para quien quiere apaciguarse en el

conocimiento, quien así puede ser caracterizado no ama el trabajo de indagar sino solo

su producto, pero incluso este producto es también un medio para otra cosa, que se

escapa eternamente de medio en medio. Por el contrario, quien ama la búsqueda, siente

que es un insulto, una afrenta, considerar las cosas como medios. Pero las consecuencias

de tal visión de mundo se dejan ver en el primero: rodeado de medios, de meros objetos

para su uso, termina por transformarse él mismo en un objeto más. Esto es así porque ha

permitido a su vista empobrecerse de esa manera:

Esta interpretación ha reducido por adelantado las posibilidades de libre elección al

círculo de lo conocido, lo asequible, lo que "se lleva", lo que "es debido" o "está

bien". Este rebajamiento de las posibilidades del "ser ahí" al nivel de lo

inmediatamente disponible en la cotidianidad acarrea al par un oscurecimiento de lo

posible en cuanto tal.26

Quizá recuerde aun el lector las tres maneras de interpretación de los entes (del primer

capítulo) que Heidegger plantea en *Arte y poesía*. El ente en cuanto “mera cosa”, en

cuanto “útil” y en cuanto “obra” (de arte). Para el hombre es imposible no interpretar de

alguna manera los entes, es decir, el hombre no posee una conexión directa, puramente

perceptiva del mundo. Ya la misma palabra interpretar implica un leer más allá del ente

mismo. Ahora bien, si el ente solo puede ser útil, como ocurre en la ciencia, que conoce

para apoderarse de aquello que conoce, para usarlo como medio para otra cosa, ocurre

lo que estábamos planteando: el hombre mismo termina por no poder hacer otra cosa

que tomarse a si mismo como objeto (el peligro de esto, que para algunos no es tan

evidente, sería el no reconocerse en lo que parezca no entrar en la supuesta unidad de su

ser, sería ver su propia historia como un continuo ser arrastrado por las condiciones

externas que le parecen extrañas). El arte, por otro lado, debe retornar al útil al estado de

mera cosa, es decir, ver al ente en si mismo, y no por su referencia (al fin con respecto

del cual es medio), para, a partir de él, transformarlo en obra (de arte). Solo la

lectura

del arte puede encontrar en cada ente un fin en si mismo (pues anula los criterios de

medios y fines), y con ello, abrir el ente para dar cuenta de lo posible.

Esto no es mera teoría, sino algo muy afianzado en nuestra época. Nos acostumbramos a

defendernos de la angustia que genera la nada (el absurdo, la falta de fundamento último

de las cosas) cubriéndola con entes, con la comprensión reductora de toda particularidad

de la experiencia. Creemos que la ciencia está muy próxima a comprenderlo todo.

Pues bien, en lugar de contribuir a esta perniciosa cobardía, deberíamos esforzarnos en

aportar preguntas, en problematizar lo que parece obvio. Nietzsche afirma de los

últimos hombres: *dicen los últimos hombres, y parpadean*, esto significa que los últimos

hombres ya no se asombran de nada (pues cuando nos asombramos tenemos los ojos

bien abiertos). Lo cómico de esto es que hay muchos hombres que quisieran ser estos

últimos hombres. Sin embargo, no se los puede obligar a abandonar tal propósito: la

voluntad de salir de tal condición solo puede provenir de ellos mismos.

En definitiva, podemos cerrar esta indagación abriéndola, es decir, planteando de

forma

explícita cuales son las preguntas que quedan planteadas a partir del recorrido.

Creo que la pregunta central que queda abierta, dado el tema de la indagación (a saber:

los resultados para las ciencias humanas de un entrecruzamiento entre psicoanálisis y

poesía) es, evidentemente, de qué manera han de relacionarse tales dominios. O más

específicamente: como interpolar herramientas de un dominio a otro sin que por ello se

esté incurriendo en abusos de tales herramientas, por un lado, o reducción de un

dominio por el otro, por otro lado.

La pregunta siguiente trataría los posibles aportes de las propias ciencias del hombre a

tal entrecruzamiento, teniendo en cuenta las dos mismas advertencias del caso anterior.

Ambas preguntas son complementarias, por lo que ninguna de las dos puede ser

respondida sin responder al mismo tiempo a la otra.

Luego se encuentran las preguntas especificas al recorrido de esta indagación. Las hay

en gran cantidad así que solo plantearemos algunas. La primera tiene que ver con el ser

de lo inconciente en el romanticismo. Lacan afirma que lo inconciente en tal periodo no

era, lo cual sirve para resaltar la genialidad de Freud, pero es muy cómodo de su parte.

Freud demostró a la ciencia que lo inconciente es, pero sería interesante indagar de qué

manera lo inconciente pudo llegar a ser por otros medios que no sean los científicos. De

otro modo, se estaría dando el merito a la ciencia y, con ello, impidiendo hacer lugar

para otras formas posibles de conocimiento menos mezquinas. En mi opinión, una

indagación afortunada podría llegar a descubrir que lo inconciente ya tenía su merecida

condición de ser en el existencialismo de Kierkegaard y en el arte romántico.

La segunda apunta a las posibilidades de extender las afirmaciones sobre el juicio de

Freud en función de las formulaciones de Lacan. No tengo conocimiento de que se haya

intentado tal indagación, que resultaría muy provechosa.

La tercera se dirige a las formulaciones post-estructuralistas y su relación con la lógica y

las matemáticas. Lacan aclara, por ejemplo, que una estructura es un conjunto, y no una

totalidad. Esto es muy importante porque pensar en totalidad implicaría pensar en

estructuras determinadas como tales en la realidad, mientras que conjunto implica un

recorte más o menos arbitrario de una realidad que, en si misma, no tiene corte alguno.

La cuarta y última, pues no quiero extenderme más, pregunta por las posibilidades del

arte de introducir tales formulaciones en su proceso creador y en su contemplación o

crítica. Esto es algo que ocurre con naturalidad, pero una adquisición formal implicaría

un mejor aprovechamiento de tales formulaciones.

Notas

1. Shakespeare, *Obras completas*. Ed. Aguilar, 2003. Dramas, *El rey Lear*. Acto I, Pág.

329.

2. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *La tierra más ajena*, Pág. 22.

3. Pizarnik, *Prosa completa*. Ed. Lumen, 2008. Artículos y ensayos, Pág. 197.

4. Diógenes Laercio, *Vida de los filósofos más ilustres*. Ed. Luís Navarro, 1887. Tomo

II, Libro IX. Timón, Pág. 230.

5. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Árbol de Diana*, Pág. 107.

6. Pizarnik, *Prosa completa*. Ed. Lumen, 2008. Relatos, Pág. 67.

7. Rimbaud, *Una temporada en el infierno*. Ed. Altamira. *Alquimia del verbo*, Pág. 52.

8. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Árbol de Diana*, Pág. 120.

9. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Árbol de Diana*, Pág. 103.

10. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Poemas inéditos*, Pág. 305.

11. Pizarnik, *Prosa completa*. Ed. Lumen, 2008. Artículos y ensayos, Pág. 208.

12. Pizarnik, *Prosa completa*. Ed. Lumen, 2008. Artículos y ensayos, Pág. 209.

13. Pizarnik, *Prosa completa*. Ed. Lumen, 2008. Prólogos y reportajes, Pág. 299.

14. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Árbol de Diana*, Pág. 108.

15. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Árbol de Diana*, Pág. 136.

16. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Árbol de Diana*, Pág. 133.

17. Pizarnik, *Prosa completa*. Ed. Lumen, 2008. Prólogos y reportajes, Pág. 306.

18. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Poemas inéditos*, Pág. 311.

19. Goethe, *Obras completas*. Ed. Aguilar, 2003. Tomo V, *Poesía y verdad*. Pág. 19.

20. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Los trabajos y las noches*, Pág. 171.

21. Pizarnik, *Prosa completa*. Ed. Lumen, 2008. Artículos y ensayos, Pág. 201.

22. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Árbol de Diana*, Pág. 125.

23. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Poemas inéditos*, Pág. 318.

24. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Las aventuras perdidas*, Pág. 95.

25. Pizarnik, *Poesía completa*. Ed. Lumen, 2008. *Las aventuras perdidas*, Pág. 88.

26. Heidegger, *El ser y el tiempo*. Ed. Fondo de cultura económica, 2007. Parágrafo 41,

Pág. 215.

Apéndice I: El límite de la interpretabilidad

La función de este apéndice no es la de escribir un texto aparte con la cuestión del límite

de la interpretabilidad, sino más bien reunir y aclarar las cuestiones que tratamos en el

ensayo. No vamos a introducir nada del todo nuevo, sino que vamos a seguir el

recorrido del ensayo, partiendo de la interpretación de los sueños en Freud, para

finalizar con algunas cuestiones de la interpretabilidad en ciencias humanas y literatura.

X X X

Ya en *La interpretación de los sueños*, de 1900, Freud hablaba del límite en la

interpretabilidad del contenido latente del sueño. Hay tres tipos de limitaciones, y si

bien las tres aparecen siempre, solo la tercera es esencial. La primera consiste en la

imposibilidad de interpretación de los símbolos. Puede ocurrir que en el sueño

aparezcan símbolos, es decir, representaciones socialmente aceptadas, para las cuales se

hace necesario saber cual es el significado dado. La segunda consiste en la resistencia

que implica el intentar interpretar un pensamiento que ha sido expulsado de la

conciencia (no solo son las razones de la expulsión las que se esfuerzan en que no se lo

interprete, sino que además tal pensamiento se ha relacionado con lo inconciente, en

cualidad de representante de tendencias sexuales infantiles reprimidas). Pero estas dos

limitaciones pueden ser superadas, y no son, por tanto, esenciales. La tercera es la

verdaderamente esencial, y es lo que Freud ha llamado el ombligo del sueño (Pág. 666):

En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas

determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia de las

ideas latentes, un nudo imposible de desatar. Esto es entonces lo que podemos

considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo

desconocido.

Pero, como hemos visto, no es casualidad que Freud haya planteado esta cuestión en el

apartado llamado *El olvido de los sueños*. Como hemos visto en la diferencia que existe

entre estructuralismo y post-estructuralismo, mientras el primero parte de sistemas

cerrados, el segundo considera que no los hay. Esto quiere decir que hay límites para la

interpretación, no todo puede ser dicho. Ahora bien, si hemos planteado que un

significante cobra significación en función de la red de significantes, en función del

sistema, pero este sistema no es cerrado, nos encontramos ante un problema ineludible.

Pero, si bien es cierto que no se trata de un sistema cerrado, por lo que no es posible

interpretar cada uno de los significantes en función de tal sistema, al psicoanálisis no le

interesa interpretar cada uno de los significantes, sino solo aquellos que contribuyan a la

práctica. La interpretación en psicoanálisis no es exactamente como el juego de traducir

jeroglíficos (*rébus*) del que habla Freud, ni como las “palabras cruzadas” de las que

habla Lacan, ni como el “*Sudoku*”, que hemos usado como modelo en el ensayo.

La diferencia consiste en que el psicoanálisis no es un pasatiempo, un ejercicio que el

analista realiza con indiferencia. El ideal de la ciencia, ideal de un conocimiento que nos

sea indiferente, no tiene nada que ver con el psicoanálisis. Y si expresábamos que hay

una relación entre el olvido de los sueños (y la deformación de estos por la elaboración

secundaria, la elaboración de la vigilia) y la no indiferencia de lo que se interpreta, es

porque es en función de lo que no le es indiferente al sujeto que se decide lo que ha de

interpretarse. El psicoanálisis cuenta con la ayuda de las resistencias del paciente, del

mismo modo que debe cuidarse de la excesiva buena voluntad de este (aunque parezca

paradójico). La resistencia es el indicador de lo que no es indiferente, de lo que hay que

interpretar, mientras que la buena voluntad de contribuir con material suele ser una

manera de despistar la interpretación, tal y como lo expresó Pizarnik:

Es curioso cuánto se habla para tan solo no llegar al fondo de la cuestión.

47

Pero el límite de la interpretabilidad se termina de definir a partir de 1920, cuando Freud

descubre el instinto de muerte, manifiesto en la repetición (Pág. 2515):

Un nuevo hecho singular es el que la obsesión de repetición reproduce tamben sucesos

del pasado que no traen consigo posibilidad alguna de placer y que cuando tuvieron

lugar no constituyeron una satisfacción ni siquiera fueron desde entonces sentimientos

instintivos reprimidos.

El descubrimiento del instinto (o pulsión) de muerte (en manifestaciones como la

obsesión de repetición, las neurosis traumáticas, la reacción terapéutica negativa, etc),

implica un más allá del principio del placer y de su subrogado, el principio de realidad.

Este descubrimiento produce un gran impacto para el pensamiento occidental, ya que

implica que el fin último de lo humano no es la felicidad (sino que,

curiosamente, la

evolución de los instintos nos muestra el mismo recorrido que la evolución de los fines

del hombre en las culturas: la muerte o apaciguamiento de la voluntad, tal como se la

representó en oriente; luego el placer o la felicidad, tal como se la representó en

occidente; y finalmente, la obediencia al deber o el renunciamiento, tal como se la

representó en el cristianismo). Ahora bien, si el fin último de cada acción del hombre

(en tanto toda acción tiene algo de repetición), no es la felicidad o, dicho en términos

psicoanalíticos, la satisfacción de deseos inconcientes, la interpretación encuentra el

más esencial de sus límites. En otras palabras, toda manifestación de lo inconciente

tiene su interpretación, en tanto se desprende del principio del placer, pero, a su vez, en

tanto se desprende al mismo tiempo del principio del displacer, no la tiene.

En conclusión, para el psicoanálisis, el límite último de toda interpretación es intrínseco

de aquello mismo que se interpreta, mientras que las características particulares del caso

definen los limites prácticos de hasta que punto es necesario extender la interpretación.

X X X

Pero la interpretación del psicoanálisis parte de suponer un sentido oculto a aquel

discurso que parece absurdo o incoherente. Lo que el psicoanálisis interpreta ha de

interpolarse a tal discurso, para restablecer su sentido. Ahora bien, habiendo indagado

los límites de la interpretabilidad de las manifestaciones de lo inconciente, quisiéramos

responder ahora a la pregunta acerca de si un intento de “lectura a la letra” de discursos

fuera del psicoanálisis encontraría nuevas limitaciones. En efecto, partiríamos del

mismo principio: allí donde encontremos incoherencias o absurdos, en lugar de leer

suponiendo que hay una relación uno a uno entre significante y significado, es decir,

anticipándonos a la significación, leeremos dejando el significado “entre paréntesis”,

para que se produzca a posteriori el efecto de significación, es decir, para que la

estructura de los significantes sea la que aporta la significación particular según la

posición que en tal estructura se ubican los significantes.

Ahora bien, una objeción se nos presenta rápidamente: en la lectura de un texto, por

ejemplo, falta la dimensión del diálogo que se produce entre el psicoanalista y el

paciente. Esta objeción es ineludible, y debemos aceptar la limitación que

implica. El

paciente genera su discurso según la regla fundamental, y a la espera de un sentido. El

escritor, por el contrario, genera su discurso según un poderoso esfuerzo del proceso

secundario por dar sentido y orden a su texto, creyendo que lo que dice es lo que dice.

Esto implica mayores dificultades y menor expectativas de interpretación, pero no existe

ser humano alguno que pueda evitar que lo inconciente se manifieste en su discurso, por

lo que tenemos la garantía de que con esfuerzo algo se podrá encontrar. Además, una

interpretación de textos no apunta a interpretar cualquier texto, sino aquellos que hayan

sido escritos de un modo que parece absurdo. Sabiendo que *lo real es racional* y *lo*

racional es real, vale la pena el intento de demostrar que lo que parece absurdo no lo es.

Apéndice II: Psicoanálisis y surrealismo

Dado que han pasado diez años desde que escribí mi primera investigación y dado,

además, que ya no se encuentra en mi poder (ya que la he perdido), he decidido volver a

escribirla, puesto que quizá sea de utilidad plantear la posibilidad de comparar la

relación entre psicoanálisis y poesía que indagamos en la investigación, con la relación

entre psicoanálisis y surrealismo. Mi investigación original de hace diez años trataba

justamente de lo que del psicoanálisis hacia uso el surrealismo, más que nada en

relación a las pinturas de Dalí y a *La interpretación de los sueños*, de Freud.

Recuerdo que la edición del libro de Freud que poseía en esa época (una en tres tomos,

de Ed. Alianza), contenía además, como apéndice, dos ensayos de Otto Rank, ensayos

que no se encuentran en las otras ediciones. Recuerdo también que en uno de los

ensayos el autor intentaba demostrar que cuanto peores sean las condiciones de vida en

que nos encontremos, mayores placeres nos depararán los sueños. Esta idea me

impresionó mucho, porque siempre la relacioné a la idea de que aun cuando nos

entristezca el comenzar a olvidar las cosas pasadas, y especialmente cuando ya no

pensamos durante el día en ellas, estas nos visitan cada tanto en los sueños (lo más

sorprendente es que en tales sueños siento cosas que sentí en ese entonces y que ya no

recordaba haber sentido, lo cual me hace creer en las palabras de Heráclito: *muerte es*

cuanto vemos estando despiertos, y cuanto vemos estando dormidos, vida), por lo que

tenemos una garantía de que no las hemos olvidado realmente.

Ahora bien, es imposible reescribir la investigación de ese entonces en los mismos

términos. En estos diez años han cambiado algunas cosas, por ejemplo, ya no me gusta

el surrealismo. Me parece que las obras surrealistas no logran en casi ningún caso

provocar los dos efectos que toda obra debe provocar: el efecto general, que es el de lo

bello, y el efecto particular, que en el surrealismo es el del extrañamiento. Es decir, hay

algunas que logran uno, mientras que otras el otro, pero casi nunca logran ambos. Pero

la razón principal por la que ya no me gusta es la pérdida de la fe que tenía, en ese

entonces, en el método surrealista, que veremos en la siguiente sección.

Para hacer más productivo el incluir como apéndice este breve ensayo, vamos a analizar

algunas obras escritas de Breton, para así poder comparar la relación del psicoanálisis

con la poesía y con la escritura surrealista. La idea de este ensayo es indagar los medios

del surrealismo, en primer término, para entonces realizar una relación con las nociones

del psicoanálisis. El trabajo de comparación entre la relación aquí presentada y la

presentada en el ensayo principal se lo he de dejar al lector.

X X X

Cuando queremos caracterizar un estilo artístico, quizá sea lo mejor partir de la

impresión que deja sus obras. Toda obra de arte figurativa es, por definición, bella. Esto

es así porque se llama bello a lo que nos muestra aquello que se representa con claridad.

Una característica del arte es el hecho de que lo representado nos puede agradar sin

importar el contenido real de lo representado. Nos puede agradar por ejemplo una

situación que no quisiéramos vivir como puede ser las muchas pinturas en que se

muestra el castigo eterno de Prometeo. Al contemplar la obra de arte, entonces, nos

limitamos a una contemplación estética, y tendemos a no dar lugar alguno a la ética, la

consideración de lo presentado en tanto medio para otra cosa. En mi caso particular, me

resulta difícil a veces el no mezclar estética y ética al contemplar obras de arte, por lo

que muchas veces no puedo disfrutar de una obra, por muy buena que sea.

Ahora bien, el arte surrealista, por ser arte figurativo, es bello en mayor o en menor

medida. Una caracterización requiere ubicar cual es el efecto que la obra nos causa en

tanto obra de un estilo específico y no como obra en general.

He llamado extrañamiento al efecto que nos produce la obra surrealista, y al usar este

término pienso en la sensación que Sartre describe en su novela *La nausea*. En esta

novela el efecto que aparece es el extrañamiento con respecto a las cosas, estas pierden

su sentido repentinamente, caen en el absurdo, pues la significación tradicional que las

sostenía (referencia) se esfuma por un momento en tal estado. Lo que el autor describe

es la conciencia de lo absurdo. En la obra surrealista ocurre algo parecido, al menos en

un primer término: los objetos, en su oposición, pierden sus sentidos individuales, se

vuelven absurdos. Max Ernst toma una frase de Lautréamont: *Bello como el fortuito*

encuentro, en una mesa de disección, de una maquina de coser y un paraguas. Creo que

el ejemplo puede explicar en si mismo mejor que nadie el efecto que la obra surrealista

causa en el espectador. Cada objeto, considerado en si mismo, abstractamente, tiene su

sentido incluso si creemos no relacionarlo con nuestra actividad. Sin embargo, la unión

en la obra de tales objetos nos produce un efecto totalmente nuevo: pareciera que el

sentido de cada uno luchara con el de los otros, y el resultado fuera el

acabamiento de

los sentidos de cada uno de los objetos. Descubrimos, en una palabra, su absurdo.

Esta es la sensación inmediata que nos causa la obra de arte surrealista. Pero la

comparación con la nausea de Sartre no debe ir más allá. Este efecto que nos produce

tiene su propia función en el surrealismo, y no debemos confundirlo con la obra de otro.

Podemos tomar a la obra desde la perspectiva de su creación y la de su contemplación.

Pero señalaremos que la obra surrealista no es creada con el fin de ser interpretada. No

hay simbolismo en los objetos que la obra nos presenta, es decir, el autor no busca

expresar una realidad más allá de la que se muestra inmediatamente en la propia obra.

Esto no quita que el autor pueda aprovechar el efecto que las asociaciones que el

espectador despliegue, pero no es su meta primaria. La obra de arte surrealista no tiene

una interpretación en el sentido de lo que quiso el autor decir con su obra, pues el autor

no quiso decir otra cosa que lo que muestra. Pero si ha de tener una interpretación, esta

ha de ser una interpretación psicoanalítica. Hablaremos de esto más adelante.

Desde la perspectiva de la creación, del método surrealista, encontramos la cuestión más

interesante a los fines de este ensayo. El surrealismo es definido por Breton por su

método: *Automatismo psíquico por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por*

escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un

dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda

preocupación estética o moral. El autor considera que la vida, atada a consideraciones

prácticas, se limita y empobrece, volviéndose imposible toda perspectiva futura. Es por

esto que el método pretende desarrollar medios de penetrar las capas más profundas del

ámbito mental, para luego expresarlas. Los medios de expresión no son tan importantes

como los medios para esta aprehensión del pensamiento. Uno de estos medios es el de

Dalí, el método paranoico-crítico, que el autor caracteriza de esta manera: *Mediante un*

proceso claramente paranoico ha sido posible obtener una imagen doble, es decir, la

representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea

al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente,

representación, esta última, que también está exenta de todo tipo de deformación o

anormalidad que pudiera revelar la presencia de cierto tratamiento.

Casi no hace falta decir que los medios de cada autor implican una concepción diferente

de su objeto y función. Sin embargo, puede afirmarse, en líneas generales, que el

objetivo de la obra surrealista es doble: por un lado, la presencia simultánea pero

absurda de objetos sin relación permite una liberación del pensamiento formal y, por

ende, la posibilidad de expresar lo oculto del pensamiento (esto oculto, sin embargo, no

es puro azar, sino que, en palabras de Breton, se asemeja al producto del estado de

enajenación mental); por otro lado, tal presencia produce en el pensamiento oculto del

espectador resonancias que lo mueven al estado del autor de la obra. Como puede verse,

estos dos aspectos del objetivo serian complementarios, pues uno se refiere a la creación

mientras el otro a la contemplación de la obra.

X X X

El surrealismo le otorga al pensamiento inconciente, al que llaman pensamiento oculto,

la capacidad de extenderse sobre terrenos *no sospechados siquiera* por el pensamiento

lógico. La lógica, en términos estrictos, consiste en operaciones entre elementos

limitados y predefinidos (es decir, si bien poseen contenidos contingentes, el contenido

ha de ser solo uno para cada elemento); por lo que hace falta algo más de donde pueda

surgir lo nuevo. Castoriadis (no es un surrealista, aclaro para evitar confusiones), por

ejemplo, habla de *creatio ex nihilo*, creación a partir de la nada, para referir una

creación que introduce lo nuevo. A lo largo del siglo pasado se han sucedido una serie

de intentos de conceptualizar una noción de complemento azar-determinismo (todos

fallidos, a mi entender), que permitan explicar el surgimiento de lo nuevo. Si pensamos

en las concepciones anteriores, por ejemplo, la dialéctica, en ella, su noción de

desarrollo implica el supuesto de que los momentos posteriores se hallan de manera

abstracta en el interior del momento anterior (por ejemplo, en de los alimentos hay

músculos en términos abstractos, es decir, se puede transformar lo uno en lo otro, con la

alimentación, y viceversa, puesto en los músculos hay alimento en términos abstractos).

Si nos vamos aun más atrás, se consideraba que el contenido no puede ser mayor que el

contenedor y, análogamente, lo creado no puede superar al creador (por ejemplo,

Descartes deduce del hecho de tener una idea de Dios el que Dios exista, porque

un ser

finito, limitado, como lo es el humano, no podría tener en si una idea de lo infinito).

En estas formas de creación antiguas no hay posibilidad de lo nuevo.

Ahora bien, se ha intentado distorsionar las series complementarias de Freud para que

sirvan de demostración de tales ideas. Efectivamente, en las series complementarias es

un elemento contingente el que posibilita el comienzo de los síntomas en la neurosis.

Pero esto no implica que tal elemento contingente no implique determinación alguna,

por el contrario, tal elemento contingente es efectivo debido a la determinación que le

otorga el elemento necesario ubicado en el pasado. En todo caso, tal idea de

complemento entre azar y determinismo, aunque no sea válida, sirve para replantear en

qué términos se debe hablar de determinismo: no en función de los elementos que

participan de la determinación, sino de la estructura que permite a tales elementos

participar. No hay, en términos estrictos, ni determinismo, pues los elementos no valen

en si mismos, ni azar, pues no cualquier elemento será efectivo, sino solo aquellos que

sean susceptibles de relación con los que fueron integrados a la estructura

previamente.

Después de este desvío necesario, podemos volver a la cuestión de lo nuevo en el

surrealismo que se nos ilumina en función de lo visto. Si el pensamiento lógico no

puede introducir lo nuevo, el surrealismo tiene fe en que un pensamiento como el de la

enajenación mental si. Lo que introduce este pensamiento es la posibilidad de nuevas

relaciones *no sospechadas siquiera*. Escribió Breton en una obra llamada *Pez soluble*:

Es en la dulce evasión denominada porvenir, evasión siempre posible, donde se

reabsorben los astros, hasta el momento inclinados sobre nuestra desdicha.

Esta expresión es de una belleza pocas veces lograda; pero esto se debe a que la

forzamos a decir algo: interpretamos los astros como el destino (estrella es sinónimo de

destino), con respecto de los cuales el porvenir, en sus múltiples posibilidades,

representa una evasión a tal destino, en su determinación. Sin embargo, el surrealismo

no ha de ser interpretado, aun cuando más de una vez parezca movernos a ello (aparece

aquí una cuestión que plantea Lacan en su *Seminario* del 9 de mayo de 1956, acerca de

la expresión *El amor es un guijarro que ríe al sol*, que Lacan toma como una metáfora).

Pero el surrealismo no desea ser interpretado tomando a sus expresiones como

metáforas, sino que desea causar en el que contempla resonancias inconcientes que lo

muevan al estado del creador. Es por esto que decimos que el surrealismo, de ser

interpretado, ha de serlo por el psicoanálisis. Donde mejor se logra este efecto, a mi

entender, es en los cuadros de Dalí (los que se ubican entre 1925 y 1940). Sabido es que

los surrealistas toman la elaboración onírica como el ideal de creación de su estilo, su

esfuerzo es crear en las mismas condiciones de no sujeción a las leyes del pensamiento

lógico. En la elaboración onírica, lo hemos visto en la investigación de la cual este

ensayo es un apéndice, es normal encontrar la coexistencia de elementos opuestos, o

pertenecientes a diferentes coordenadas espacio-temporales; además, encontramos que

hay elementos que ocupan el lugar de otros, y no siempre debido a una relación de

referencia en sentido estricto. Lo mismo encontramos en tales cuadros, y si el autor no

desea que sean interpretados en tanto símbolos de algo que el autor expresa de manera

velada –es decir, en tanto apariencias que ocultan pero a la vez anuncian una verdad –,

entonces nos queda aun la posibilidad de interpretarlo según las significaciones

inconcientes, las resonancias que la obra nos produce inconcientemente. Esta

interpretación, por supuesto, no es formal, verbalizable, sino que es una interpretación

inmediata, vivida por quien contempla la obra (en realidad toda obra nos genera tales

resonancias, por muy formal que sea, aunque en medida menor proporcionalmente).

X X X

Para concluir podemos preguntarnos si el surrealismo logra su cometido. Pero no

podemos dar una respuesta categórica. Esto es así porque tal pregunta tiene los dos

aspectos que hemos señalado antes: el de la creación y el de la contemplación. Pero

también se debe a que el cometido del surrealismo implica una concepción de lo

psíquico que hay que evaluar separadamente. Lo que podemos hacer, entonces, es

señalar que del lado de la creación el surrealismo tiene éxito en poner en relación

elementos que nunca antes hubieran podido darse en relación, pero que sin embargo,

esto no implica reproducir a la perfección la elaboración de lo inconciente (prueba de

esto es la casi cómica –si no fuera porque es muy triste –meticulosidad con la que

Breton se desvía de toda cuestión sexual en sus obras, cuando lo más normal sería

asociar muchas cosas a lo sexual); pero, por otro lado, por el lado de la contemplación,

podemos señalar que el efecto deseado se logra, aunque tal efecto es imposible de no

lograrse, ya que todo acto humano tiende a producir resonancias inconcientes en quien

lo atestigua (ya dijimos que lo logra en mayor medida, pero solo cuantitativamente).

Ahora bien, hemos tratado el aspecto “estético” de la obra de arte surrealista, pero esta

tiene también su aspecto “social”; debemos llegar entonces a una conclusión a este

respecto también. Si interesó tanto al siglo XIX una conceptualización del origen de lo

nuevo, no fue por mera curiosidad intelectual, sino por la necesidad social de un

surgimiento de nuevas creaciones, es decir, de posibilidades de futuro. A este respecto

es importante ser tajante y señalar que el surrealismo, como también muchas otras

concepciones, tuvieron demasiada fe en propiedades “mágicas” de lo inconciente. Como

señalamos en el ensayo, *Lo inconciente no puede mentir, ni hacer cuentas, ni escribir*

libros, ni nada de eso. La importancia del conocimiento de las leyes de lo inconciente y

de su interpretación no reside en una fuente “mágica” de creaciones geniales, pero no

por eso es menos importante. Su importancia, muy grande a nuestro parecer, consiste en

la posibilidad formulada en la expresión *Wo Es war, soll Ich werden*: “donde eso era, yo

debo advenir”. En los términos en que hemos tratado las cuestiones de este ensayo,

significa la posibilidad de reintegrar aquellos pensamientos en los que no hemos

deseado encontrarnos (y que hemos reprimido), reconociéndonos en ellos.